بين البحـر.. والبـرّ

فادية غيبور



مسرفاً بصفائه الأزرق كان البحر الأبيض المتوسط.. وكان الأفق مفتوحاً على الأشرعة المتراقصة على صدر الأمواج.. أما الناظرون إلى القريب البعيد فكانوا رجالاً ونساء يتجهون إلى غزة متسلحين بالأمل والمحبة والتفاؤل برؤية أبناء غزة بعد ساعات.. آملين أن ينجحوا بإمدادهم بالمواد الغذائية والأدوية والعربات الخاصة بالمعاقين..

الأمل في قلوبهم كبير بالوصول إلى غزة.. وبإرادتهم الحرة وشعورهم الإنساني سيتحدون الحصار المفروض على غزة منذ أربع سنوات لاسيما بعد صمود أبنائها البطولي في الحرب الأخيرة ٢٠٠٨/٢٠٠٩م التي استخدم الصهاينة فيها أحدث أنواع أسلحة الدمار والإبادة المحرّم استخدامها دولياً إلا على دويلة الكيان الصهيوني ـ كما يبدو ـ المزروعة شوكةً في أرض لا يمكن أن تمنحها مفاتيح أسرارها وأبوابها المقدسة..

بضع ساعات و يصلون.. مظى بعظهم إلى إغفاءة قصيرة ينهظون بعدها للقاء المنتظر.. أما بعضهم الآخر فما استطاعوا نوماً.. وكيف يفعلون وشواطئ غزة تناديهم زرقة وأمواجاً تغسل العتم عن جسد الصخور الطالعة من مياه المتوسط حوريات مسحورات يسافرن في الليل بين مدن شواطئه المسكونة بالأساطير والحكايات.. أوغاريت... رأس شمرة.. قرطاج.. ويستحضرون وجوه أوروبا.. قدموس.. أليسار والأشرعة المتراقصة على سطح الماء باتجاه الغرب والجنوب..

الساعة الموعودة تقترب.. إنهم الآن في المياه الدولية وبعد قليل يغادرونها إلى مياه غزة... ثمة غربان في الأجواء.. قال بعضهم؛ وضحك آخرون: من أين تجيء الغربان؟!.. هي خفافيش الظلام.. ليس إلا.. وفجأة بدأ الإنزال الجوي خفافيش وغرباناً.. لا تتقن سوى التدمير والقتل.. لكن الرجال القادمين إلى غزة دافعوا عن أنفسهم بالأيدي والعصي.. وبكل ما وقعت عليه أيديهم مما يمكن أن يستخدم سلاحاً واقياً من رعونة الرصاص ومطلقيه.

وانبلج الفجر عن دماء وقتلى ومصابين على سطح الباخرة مرمرة.. وكانت مرمرة تساق أسيرة إلى مياه غزة المحاصرة بما فيها من معونات أما الرجال والنساء فسيقوا إلى

غرف التحقيق والسجون والمشافي...

ولم يكُ حظّ السفينة "راشيل كوري" بأفضل من حظ السفينة "مرمرة".. بل ربما كان أسوأ لأن الاسم الذي حملته السفينة وشُرّفت به ذكر الصهاينة بجريمتهم الوحشية عندما سحلت دباباتهم جسد الشابة الأمريكية ريتشل كوري قبل سنوات وذلك عندما وقفت أمام دباباتهم محاولة ردع جنودهم عن التقدم بها نحو المدنيين العزل من السلاح.. فلم يبال جنودهم بها وتقدّموا على جسدها المنتفض وهو يكتب آخر قصائد الحياة ويلفظ آخر صرخات احتجاجه على سلوكهم الهمجي..

سحلوا جسد ريتشل كلّما ليعلنوا أنهم سيسحقون كل من يعترض سبيلهم حتى لو كان مواطناً أمريكياً.. ما يجعلنا نعتقد أنهم نالوا موافقة مسبقة من حكومة الولايات المتحدة على ذلك..

وقد يزداد الصهاينة عنفاً وهمجية لا على الفلاحين فقط بل على الشجر والثمر والتراب.. لا سيما وأن سفينتين لبنانيتين أعلنتا استعدادهما التام للانطلاق باتجاه شواطئ غزة وهما سفينتا "مريم وناجي العلي".. غير أن زمان ومكان الانطلاق لمّا يحددا وبخاصة للسفينة "مريـم" التي استكملت جميع الإجراءات القانونية اللازمة.. ولا يمكن لأيّ منا أن يتنبأ بما سيحدث في حال أبحرت سفينتا "مريم" و "ناجي العلي" إلى غزة..

وثمة سفينة ثالثة انضمت إلى هاتين السفينتين وهي سفينة (الأمل) الليبية التي تنتظر الموافقة على الانطلاق من اليونان باتجاه غزة، في محاولة جديدة لتحدي الحصار المفروض عليها وتناقلت وكالات الأنباء العالمية رفض حاخامات الكيان الصهيوني وقادته السماح للسفينة "الأمل" بالوصول إلى غزة وعرضوا بشكل غير مباشر على الجهة التي أطلقت هذه السفينة أن تتوجه السفينة إلى ميناء أسدود ثم تنقل المساعدات إلى غزة.. وهذا الموقف لم يفاجئنا فنحن ندرك أن الضربة التي لا تقتل يمكن أن تصيب الرأس بالصداع وفقدان التوازن.. ويبدو أن الصداع وفقدان التوازن بات قاب قوسين أو أدنى من سدنة الكيان الصهيوني لا سيّما بعد تعرية سلوكهم العدواني أمام العالم..

وواضح أن ما حققته رحلة أسطول الحرية ـ على الرغم مما حدث ـ كان مهماً ويكفي أنه حوّل أنظار العالم إلى غزة المحاصرة الصامدة.. فبعد الاعتداء على أسطول الحرية تصاعدت أصوات أحرار العالم مطالبين بضرورة رفع الحصار عن قطاع غزة، وأعلنت دول كثيرة في مشرق الأرض ومغربها رفضها وشجبها لما اقترفه الصهاينة.. وهنا لا بد من الإشارة إلى الموقف الإيجابي الواضح الذي اتخذه الاتحاد الأوروبي وروسيا وبعض دول أمريكا اللاتينية من قافلة الحرية، لكن حاضنة الكيان الصهيوني "الولايات المتحدة الأمريكية" سارعت إلى منح ربيبتها "إسرائيل" مبررات فعلها الهمجي وأظهرت تعاطفها التاريخي المألوف معها وعارضت محاولات إدانتها بشكل واضح.. ولم يبد الرئيس الأمريكي رأياً يخالف رغبات "اللوبي الصهيوني" الذي جاء به إلى الحكم كما جاء بسابقيه.

ولكن هذه المعارضة لم تمنع تجمعات أوروبية وعربية من إعلان عزمها على تنظيم رحلات برية وبحرية لزيارة غزة ودعم أبنائها المحاصرين معنوياً ومادياً.

وما يلفت النظر ويريح النفس أن أخبار مونديال هذا العام لم تك أكثر أهمية من متابعة أخبار حصار غزة ومصير السفن القادمة إلى غزة مستقبلاً.



لم يكتف الصهاينة بما اقترفوه في البحر من قرصنة.. وكيف يكتفون؟!.. فتراب غزة من وجهة نظرهم أكثر خطورة من بحرها فهو التراب الخصب الخيّر؛ صديق الإنسان الذي سكنه على امتداد العصور.. وفلاح غزّة أكثر خطورة من مقاتليها فهو عاشق مخلص لأرضه وحقول قمحها وبيّارات حمضياتها.. ومن ثمّ كان لا بدّ للصهاينة من أن يؤكدوا همجيتهم من خلال الاعتداء على هذا الفلاح ومنعه من جني محصوله.. وهذا جزء من الحصار المفروض على غزة.. ولو أن الصهاينة استطاعوا منع الطيور من التحليق في سماء غزة لمنعوها؛ غير أنهم لم يستطيعوا ذلك.. وكلّ ما استطاعوه أنهم يحصدون السنابل برصاص جنودهم.. قد يتساءل بعضنا: كيف؟!..

والجواب أكثر وضوحاً مما يجب؛ فالرصاص يُطلق على الفلاحين الذين يحاولون حصاد القمح أو جني الثمار؛ وبالتالي تسقط السنابل والثمار صريعة مدمّاة بآخر نسمة هواء أو بآخر لمسة حنان من يد فلاح أو فلاحة..

وتضامناً مع فلاحي تلك الحقول تشكلت مجموعات من المتطوعين الأجانب لمساعدة المزارعين الفلسطينيين في حصاد حقول القمح وجني محصول الحمضيات ومن بينهم السيدة الأوروبية "بيانكا" التي صرحت لوسائل الإعلام بـ "أنّ مساعدة المزارعين الفلسطينيين المحاصرين بجني محصولهم هو أقل شيء يمكن عمله لأهالي غزة"..

كما صرّحت بأن هذه المساعدة لا تقتصر على حصاد القمح فثمة محاصيل أخرى لا بد من جنيها كالجوافة والحمضيات ومن الضروري أن تتوجه مجموعات المتضامنين مع الفلاحين الفلسطينيين إلى أراضيهم فثمة خوف دائم من اعتداء الجنود على الفلاحين رجالاً ونساءً.. علماً أنهم يطلقون الرصاص عليهم غالباً على الرغم من علمهم بأن بينهم متطوعون ومتطوعات أجانب.. علماً أن إحدى ساقي بيانكا أصيبت برصاص الاحتلال حين اقتربت من حدود مخيم المغازي مع بعض المزارعات والمزارعين؛ غير أن هذا لم يفت في عضدها وبمجرّد أن تعافت عادت للعمل مع المزارعين والمزارعات؛ وسلوك الصهاينة الهمجي هذا يتكرر باستمرار في الحقول.. على الرغم من أن "بيانكا" وزملاءها يرتدون سترات فوسفورية ويستخدمون مكبرات الصوت لمخاطبة الجنود الصهاينة في حال بدؤوا بإطلاق النار، ويخبرونهم بأنهم جاؤوا فقط للعمل في الأرض زرعاً أو حصاداً.. ويضع هؤلاء المتطوعون والمتطوعات أجسادهم بوجه الرصاص لحماية المزارعين.. ومنذ العدوان على سفن أسطول الحرية وتصاعد رفض هذا العدوان عالمياً صار إطلاق الرصاص أكثر جنوناً؛ وهذا يذكر المتطوعين بمأساة "ريتشل كوري" والظلم الذي تعرضت له فينسحبون جميعاً انسحاباً مؤقتاً ثم يعودون إلى العمل عندما يتوقف إطلاق الرصاص...

ويبدو أن ما يحدث يومياً في حقول القمح هذا العام هو ردّ فعل عنيف على تحدي سفن أسطول الحرية لغطرسة الصهاينة.. ومن ثمّ نستنتج أن الغزاة الصهاينة يدركون أهمية انقلاب الرأي العام العالمي عليهم فبعد أن كان معهم صار ضدهم.. باستثناء الولايات المتحدة الأمريكية كما نعرف..

→

بين البحر والبر مسافة طويلة قصيرة.. طويلة كونها تقاس بالأميال البحرية.. وقصيرة لأنها تقاس بنبضات القلوب التي تسبق الأجساد.. إلى هناك.. إلى غزة هاشم.. غزة الحصار والصمود وتحدي رعونة الاحتلال ووحشيته؛ وهل يمكن للمحتلين المعتدين أن يكونوا بشراً حقيقيين من لحم ودم.. وقلوب لها صفات القلب الإنساني؟!. أشك بذلك.

❑❑

الرؤى الحضارية في أدب باكثير وحياته

أ.د. حسين جمعة

هددت الأخطار الداخلية والخارجية الأمة العربية، وبخاصة الأخطار الثقافية والسياسية... وأدرك المفكرون والمبدعون الأدباء وغيرهم ذلك مبكراً، وكان في طليعتهم الأديب الألمعي الحضرمي اليمني (علي أحمد باكثير ـ المولود في سورابايا ـ أندونيسيا ـ ١٩١٠م ـ والمتوفى بالقاهرة ـ ١٠/١١/١٩٦٩م).

فأدبه ـ في الشعر والنثر، مطبوعاً ومخطوطاً، والذي يزيد على سبعين عملاً ـ يعدُّ معادلاً موضوعياً للمنافحة عن أمته وعن قضاياها وتراثها، ولغتها؛ بل كان واحداً من أعلامها البارزين في وقت مبكر من القرن العشرين... وكذلك مثَّل أدبه، بله حياته الحداثة الفكرية الأدبية الحضارية بتجلياتها الفنية والاجتماعية والدينية، إذ شرع يأخذ مجتمعه شيئاً فشيئاً إلى النهوض والابتكار دون أن يُنتزع من واقعه وحاضره، أو أن يتخلى عن روحه الأصيلة.

وحين كان يقوم بذلك كان يقدم رؤاه الحضارية في صميم بنية ربط الماضي بالحاضر في ضوء إيقاظ العقل والوجدان معاً.. فكان يزاول الكتابة الإبداعية موقناً بقدرة أمته وثقافتها على امتلاك قوة إبداعية تتجاوز العجز، أو الضعف الذي أصيب به بعض أبنائها... أي إنه رأى أن آدابها عامة ولغتها خاصة تعبر عن وجهها الحضاري المستمر.

ولا شيء أدل على هذا مما قاله في بعض شيوخ الأزهر: "وهم لا يعلمون ـ أحسن الله إليهم ـ أنهم وجميع من يدور به جدار مسجدهم حسنة من حسنات الأدب الذي ينقمون منه... فلولا الأدب ما استطاع أئمتهم فهم لآيات الكتاب المنزّل، واستنباط تلك الأحكام التي دونوها لهم، وتركوها بين أيديهم.. ولولاه لما استطاع علماؤهم اللغويون أن يورثوهم هذه العلوم اللغوية التي يدرسون اليوم نحْوها وتصريفها وبيانها في مجالس علمهم" (مجلة الأدب الإسلامي ـ ص٥٠ ـ عدد ٦٢).

وبناء على ما تقدم فإنه سلك مبدأ السخرية والتهكم من الواقع العربي العاجز، بوصفه ساخطاً عليه قبل غيره... ومن ثم أطلق شرارة التهكم من أولئك الذين لا يرون أن الأمة قادرة على تجاوز واقعها المزري، والمتخلف... وكذلك أطلق شرارة التأمل في أقوال بعض الغربيين الذين تعالوا على العرب خاصة، والشرقيين عامة، وفق نزعة الاستشراق الاستعماري، أو الاستعلاء الغربية. ومن ثم فإن تجليات الرؤى الحضارية في أدبه وحياته برزت بما يأتي:

١ـ ضرورة تجاوز الضعف إلى القوة، يستيقظ الزمان من غفوته الطويلة ليفتح عينيه على عدد من أدباء العربية الذين انشغلوا بالمشروع النهضوي الحضاري العربي

والإسلامي، ساعين إلى تحرير مجتمعهم من الأوجاع المتعبة التي نخرت عظامه وحملها أبناؤه همّاً وقضية، من أمثال شوقي وحافظ والعقاد وطه حسين وإبراهيم عبد القادر المازني وتوفيق الحكيم ونجيب محفوظ وبديع حقي، وعلي أحمد باكثير... ولعل ما زاد علي أحمد باكثير قلقاً وحيرة تلك المآسي التي استقرت في جنبات مجتمعه اليمني حياة وفكراً وثقافة وأدباً، عقيدة ومذاهب وتقاليد وعادات... ومن ثم تلاشت كل أشكال السعادة أمام الإحباطات الكثيرة التي كان يصطدم بها، فلم يستطع أن يغمض عينيه عن أحلامه المتوهجة. ولا ضير بعد ذلك أن ينشغل بإصلاح الواقع ويدعو إلى ترسيخ المبادئ الفاضلة والقيم الأصيلة في أدب الأمة وثقافتها، وجعلها موضوعات تدور عليها الأجناس الأدبية، ما يعني إعادة إنتاج الروح العربية المُنْدّاة بالعطر الجميل...

وإذا كان أبناء عصره قد ألحقوا به ظلماً واضحاً لغلبة تيار فكري سياسي على آخر في المشهد الثقافي العربي فعتّموا عليه حيناً من الدهر فإنه لم يكن يسعى إلى شهرة يتفاخر فيها على الخلق، وإنما كان ينسج إبداعه أشكالاً فنية تشق مجراها العميق في نهر الحياة والأدب. ومن ثم قدّم رؤاه الحضارية وفق رؤية إسلامية لا يشوبها لغو أو خلط حتى كان واحداً من روّاد الدعاة إلى المجتمع الإسلامي؛ ورائداً مبدعاً من رواد الأدب الإسلامي...

لقد أدرك قبل غيره أن الضعيف عاجز عن إدراك الحقيقة، والقوي هو من بذل رؤاه للإبداع والمعرفة واستلهم الحق...

٢ـ ضرورة تجاوز التخلف إلى التقدم، كان يرى أن للجهل أنواعاً وأشكالاً وكلها تقتل الموهبة الإبداعية... ولعل أعظم تخلف هو التمركز حول الذات، والشخصانية في معالجة الأمور، والانفعال السريع أو الاندهاش بالرؤى الجديدة دون إخضاعها لمعايير الرؤية الحضارية التي ترتقي بالفعل الإبداعي.

ولذلك شنّ حملة شعواء على الأساليب القديمة والمتخلفة الرابضة في الحياة الاجتماعية والعلمية والتربوية، منذ أن فتح عينيه عليها في حضر موت حتى مفارقته الحياة في مصر، ولاسيما حين أدرك حقيقة مهمة تتجسد في أن أبناء عصره لم يختاروا ـ غالباً ـ مناهج ما تعلموه أو نتعلمه، بل لم يكونوا يتقنون معارفه... فهذه المعارف كانت تلقى عليهم وفق برامج مُعَدَّة من قبل أصحابها...

ويبدو لي أن علي أحمد باكثير اكتسب حيوية في المواجهة وترك بصمة واضحة في صميم العملية التربوية حين سعى إلى تطوير أساليب التدريس القديمة منذ وقت مبكر في حياته يوم كان مدرساً في المدرسة التي تعلّم فيها وهو دون العشرين مثل مدرسة (النهضة العلمية) بمدينة سيئون بحضرموت، فطالما عمل على تأصيل الثقافة الإسلامية المستنيرة؛ فهو عدو للجهل والتخلف، وهو القائل:

كيف النهوض لأمة منكودةٍ
مُنِيَتْ ديانتها بسوء تَفَهُّمِ
تلكم نواميس الرُّقيّ صَريحة
نطقت بها آيُ الكتاب المحكم

ولم يكتف بذلك بل أصدر سنة (١٣٤٩هـ) ـ مع نخبة من الأدباء الشباب مجلة (التهذيب) التي عدت منبراً للإصلاح.

وكان قد بدأ دعوته الإصلاحية في عدد من قصائده التي كتبها عن حضرموت ومنها:

ولو ثقّفتَ يوماً حَضْرَمياً
لجاءك آية في النابغينا

ولم يقف موقفاً ضبابياً من مشكلاتها في إطار التجربة التي عاشها ولذلك يمم وجهه شطر عدن ثم الحجاز سنة (١٩٣٢م) بعد أن

ضغطت عليه الأزمات الاجتماعية ولاسيما وفاة زوجته الأولى الشابة[1] ، وقبلها ابنتهما؛ فقال:

سأرحلُ من بلاد ضقت فيها

تلازمني بها أبداً شُعُوبُ

فأجتاز البحارَ لأرْضٍ جادوا

إلى حيثُ المقامُ بها يطيبُ

وأعبُرُ مصرَ حيث العلمُ حيثُ

الحضارةُ حيث يُحتَرم الأديبُ

كان يرى أن العملية التربوية تشكل في عدد من جوانبها هواجس مرضية تنتاب أفراد المجتمع.... وحين أدرك ذلك ربط بينها وبين المربي المثقف الذي ينمي مهاراته التعليمية والتربوية ويختار أفضل الطرائق لإيصال المعلومة إلى الطالب وتثبيتها في ذاكرته ووجدانه دون أن يكون الإطناب المعرفي غايته... فهو يريد أن ينمي الإبداع والابتكار لديه، وأن يجعله يتمتع بذهنية تتقن التبدل والتحول نحو التقدم والارتقاء. ولا شيء أدل عليه من مسيرته العلمية والتربوية، بقسم اللغة الإنكليزية في جامعة فؤاد الأول (القاهرة ـ حالياً) عام (١٩٤٥م) وتخرجه فيه سنة (١٩٤٩م) ثم التحاقه بكلية التربية (١٩٥٠م) وكان لذلك تأثيره الكبير في تحول رؤاه وأساليبه، إذ قلبت كثيراً من مفاهيمه، واتجاهاته الأدبية والتربوية وفق ما عبر عنه في كتابه (فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية)[2]، فقد ازداد استيعابه للتراث، وفهمه للحياة، واتسعت رؤيته الفنية لبنية الأدب.

وقد أخذ ـ بعدها ـ ينفذ ما يراه من رؤى تربوية في مدرسة (الرشاد) الثانوية في المنصورة لمدة عشرة أعوام، انتقل بعدها إلى القاهرة...

ولمّا كانت لديه مثل هذه الرؤى دعته جامعة لندن عام (١٩٦٢م) للتدريس فيها بقسم الدراسات الشرقية والإفريقية، وكذلك تلقى عروضاً من الكويت ولبنان ورفضها جميعاً.

٣ ـ ضرورة امتلاك إرادة قوية للمجتمع العربي: ليس الحديث عن تخلف المجتمع العربي أو عجزه وضعفه وليد اللحظة الراهنة، وكذلك ليس نعت الزمن بالزمن الأغبر من فعل المعاصرين المنكودين ببؤسهم وشقائهم وتخلفهم وتمزقهم أشلاء...

ثم إن نزعة التشاؤم نزعة إنسانية اجتماعية قديمة تراود النفس البشرية عامة والمأزومين وأصحاب الأمراض والعاهات والعلل خاصة... وكذلك هي نزعة التفاؤل التي يرى أصحابها أن أي مجتمع متخلف يمكنه النهوض والارتقاء إذا ما أخذ بأسباب الإصلاح والتقدم والحضارة.

ويعد علي أحمد باكثير واحداً من المؤمنين بقدرة أمته العربية على تجاوز واقعها المأزوم أياً كانت العوائق والصعوبات كبيرة ومعقدة...

فهو منذ أن فتح عينيه على مشكلات مجتمعه في حضرموت؛ وأدرك بحسه وثقافته أن عليه واجب تحريره جهد في بيان أسباب تلك المشكلات والأزمات والآلام، ووضع الدواء الناجع لتخليصه منها... ورأى في الهوية الثقافية الصحيحة، والعقيدة الدينية السامية وإيقاظ النفوس بالعلم والحق والحقيقة، ومحاربة البدع والشعوذة، واتباع المنهج الموضوعي والعلمي أساس تحرر الأمة من أمراضها. ومن ثم فهو يمتلك إرادة قوية وعزيمة صلبة في متابعة العمل والنضال لتحقيق ما يصبو إليه.

كان يدعو إلى اتخاذ الرأي المناسب في الموقف المناسب ويصرح بذلك بجرأة وقوة، ولم يكن يمتنع عليه أن يصطدم بمجتمعه إذا وجد ذلك ضرورة، كما حصل في حضرموت

حين اصطدم بكبار رجالاتها فقرر الرحيل عنها... وكان ينتفض على الأمور السياسية والتقليدية، ويكره الجمود والخمول، وكل أمر يتصف باللون الرمادي. ولذلك يقول: "إنه لمن العيب الفاضح والعار الشائن على الرجل المسلم ألا يعرف تاريخ الإسلام وما تقلب فيه من الأدوار" (مجلة الأدب الإسلامي ـ ص ٥٠ ـ عدد ٦٢).

وكان يقيم رؤاه الفكرية الحضارية في صميم حالة التواصل مع الآخر الموافق والمباين في كل شأن من شؤون الحياة وفق ثقافة تربوية واجتماعية ودينية وخلقية تستند إلى الحس بالمسؤولية نحو كينونته الإنسانية التي ترتقي بالانتماء الوطني والقومي... ولا يجوز لأي نوع من الثقافة أن تتحول إلى سلطة مهيمنة، فالمثاقفة ـ في وظيفتها الحيوية ـ تتصف بالقدرة على التكيف؛ والمرونة والعطاء والإيثار، لتصبح منجزاً معرفياً يجمع تجارب الأمم والشعوب قديمها وحديثها. ومن السنن الكونية البديعة أن أحداً لا يستغني عن أحد فالتفاعل بين أبناء الأمة يرتقي بهم جميعاً، وكذلك التفاعل بين الثقافات يغني الحضارة الإنسانية الواحدة ولا يجوز لثقافة أن تنعزل عن الأخرى، ولا يجوز لشعب أن يسيطر على آخر. وهذا يؤكد أن المثاقفة أياً كان نوعها تتصف بحيوية التنوع في إطار الوحدة، ما يجعل الوجود الإنساني يغني ويرتقي ويتطور. وقد مثّل ذلك أحسن تمثيل إذ كان يتقن عدداً من اللغات كالإنكليزية والفرنسية والملاوية فضلاً عن العربية.

وكان في ذلك كله يجعل القراءة الواعية والمنفتحة على ثقافة الآخر مفتاح الدراية العميقة بما يمتلكه وهذا ما عبر عنه في قوله: "لقد كانت ثقافتي الأولى عربية خالصة ـ كما سبق أن قلت ـ وعندما حضرت إلى مصر كانت غايتي صقل موهبة الشعر من خلال دراستي الأدب الإنكليزي بكلية الآداب بجامعة القاهرة. وهي الدراسة التي فتحت أمامي آفاقاً جديدة من الشعر حيث غيرت من نظرتي إليه... بل لمفهوم الأدب كله" (مجلة الكويت ـ ص ٧٠ ـ العدد ٢١٥).

وثقافة الآخر ـ من دون شك ـ تستجيب لمتطلبات زمانها ومجتمعها وصناعها بوصفها تعبر عن رغباتهم، فضلاً عن أنها تحمل طبيعة تصوراتهم وفق الفلسفة التي يؤمنون بها، ما يشي بأن أي إعادة إنتاج معرفي أو أدبي لها سيبقى أسير تلك الفلسفة...

ولذلك فإن الرؤى الحضارية في حياته وأدبه وفكره كانت شديدة الوضوح، ولاسيما حين غدت في الحياة متعددة الأبعاد والاتجاهات، على مختلف الصُعُد والمستويات اجتماعية دينية ثقافية سياسية، ووطنية قومية إسلامية إنسانية... وهو الذي زار عدداً من الدول العربية والأجنبية واكتسب في رحلاته إليها خبرات ومعارف شتى فبعد ولادته في أندونيسيا ونشأته في اليمن ثم رحلته إلى الحجاز واستقراره في مصر حتى وفاته كان قد زار سورية ولبنان والكويت والصومال والحبشة، وفرنسا وبريطانيا والاتحاد السوفيتي ـ سابقاً ـ ورومانيا، وتركيا.

وفي ضوء ذلك كله استقى من خبراته وتجاربه وثقافته ورحلاته جملة من المواضيع التي قوّت عزيمته في الثبات على موقفه وإيمانه بأن أمته لن تتطور إلا إذا امتلكت إرادة القرار والرؤية واستجابت لمتطلبات النهوض والتقدم...

٤ـ الربط بين العروبة والإسلام: بعد وعي باكثير للعروبة في بعدها الإسلامي وعياً مبكراً سبق فيه المعاصرون؛ إذ قرأ فكرة العروبة قراءة عقلانية في إطارها التاريخي والثقافي، وربط بينها وبين الإبداع الذي اشتهر به العرب منذ وجودهم... فالعروبة منذ وجودها فكرة حداثية تُعنى بالتطور والالتقاء بالأفكار والثقافات والمذاهب الفكرية... وأي اتجاه روحي ثقافي إنما يكسبها نزوعاً سامياً في التلاقي بين الشعوب وثقافاتها. **ومن ثم لم** يجد صعوبة في بيان العلاقة القوية بين العروبة والإسلام؛ وربط ذلك بدائرة أوسع

وفق نزوح حضاري كوني لا يطغى فيه جنس على جنس، ما يؤكد أنه امتلك رؤية حضارية سامية للكون والإنسان والحياة. وهذا ما قام به حين كان يعالج موضوعاته ويبين كينونة الهوية العربية ثقافياً وأدبياً ولغوياً، دون أن يعزل ذلك عن مكوناتها الدينية.

ولا مراء في ذلك فنشأته كانت عربية إسلامية عقيدة وثقافة وأدباً، إذ استقر هوى العروبة في عروقه وعروق أسرته، واستقر بقلبه ودمه، فكان مرتبطاً بأصالته حتى النخاع. فقد كانت الثقافة العربية الإسلامية المصدر الذي يصدر عنه وينتهي إليه، فقد تلقى علوم العربية وعلوم الفقه والحديث والتفسير والقرآن منذ رجع إلى حضرموت بلد آبائه في العاشرة من عمره سنة (١٣٣٨هـ - ١٩٢٠م) وهو الذي ينتمي إلى واحدة من أعرق الأسر العربية؛ فهو يرجع بأصوله إلى كندة؛ ففي ديوانه (أزهار الربى في أشعار الصبا) الذي نشره الدكتور محمد أبو بكر حميد، عام (١٩٨٧م)، الذي يعد باكورة أشعاره[٣]، وخصه في بلده (حضرموت) يقول من قصيدة (لمنهاج امرئ القيس) مفتخراً:

ومن يكُ من آل امرئ القيس

له المَجْدُ من تيجان آبائه تاجا

وتعد المقاربة التي نجريها في هذا القسم مقاربة تعبّر عن الوعي بالهوية القومية وبالفكر الوطني والقومي في بعده الإسلامي... وهو وعي يرتبط بالرؤى الحضارية التي تبناها لتطوير مجتمعه، وتنمية ثقافته، ولاسيما حين انفتح على الآخر وثقافته...

ولا شيء أدل على ذلك مما يأتي:

(١) الملحمة الإسلامية الكبرى (ملحمة عمر) - وهي (١٩) مجلداً (١٩٦٢ - ١٩٦٤) «(١) - على أسوار دمشق (٢) معركة الجسر (٣) كسرى وقيصر (٤) أبطال اليرموك (٥) تراب من أرض فارس (٦) رستم (٧) أبطال القادسية (٨)مقاليد بيت المقدس (٩) صلاة في الإيوان (١٠) مكيدة من هرقل (١١) عمر وخالد (١٢) سر المقوقس (١٣) عام الرمادة (١٤) حديث الهرمزان (١٥) شطا وأرمانوسة (١٦) الولاة والرعية (١٧) فتح الفتوح (١٨) القوي الأمين (١٩) غروب الشمس».

فالملحمة ثاني أطول عمل مسرحي في العالم - وكان أول أديب منح التفرغ للكتابة فيها، خلال سنتين (١٩٦١ - ١٩٦٣م)، ثم حصل على منحة تفرغ أخرى أنجز خلالها ثلاثية مسرحية عن غزو نابليون لمصر (الدودة والثعبان - أحلام نابليون - مأساة زينب).

إن القراءة النقدية لمسار هذه الملحمة تؤكد أنها عمل درامي نثري ضخم صوّر فيه الحياة العربية في عصر الخليفة - عمر - (رضي الله عنه). ومن ثم صوّر طبيعة الدولة التي ينبغي أن تكون للعرب والمسلمين في صميم البيئة الزمانية والمكانية التي تتصف بكل ملامح التقدم والتطور، بيئة تغمر الروح بالنقاء والسمو، وتذكي العقل وتثريه بالمعارف والمناهج. ولهذا كان يبذل أقصى جهده في تناول الرواية التاريخية[٤] وفق نهج إسلامي حضاري غير منغلق على نفسه وكذا فعل في مسرحياته[٥].

(٢) رواية (الثائر الأحمر)[٦] رواية تاريخية حولت إلى تمثيلية، وهي في نظر المستشرق المجري المسلم (عبد الكريم جرمانوس) من أخطر الروايات في القرن العشرين إذ استشرف فيها باكثير نهاية الشيوعية وإخفاقها في الوصول إلى أهدافها الموضوعة؛ دون أن ينال من فكر يؤمن بها أو يلغيه»، وعبر المستشرق عن هذا كله برسالة بعث بها إلى (باكثير).

(٣) رواية (وإسلاماه)[٧] - حولت فيلماً سينمائياً، وكانت تدرس في المدارس الثانوية في مصر وبعض الدول العربية لسنوات طويلة. وهي تستند في رؤيتها الحضارية إلى مفهوم الأمة الإسلامية في حالة المجاهدة

والارتقاء، وبيان ما الذي ينبغي أن تنهض به حضارياً نحو أبنائها والبشرية...

وغلب عليها الجملة الوصفية التي ينساب فيها السرد التاريخي المليء بالدروس والعبر للوصول إلى فكر المتلقي ومشاعره.

ولمّا احتج من قبل على واقع عربي مثقل بالقيود، والمراوحة في المكان ـ في أحسن الأحوال ـ فإنه جعل مواجهته للغة الآخر من نوع جديد، اعتمد فيه على تمرسه بلغته، وحرصه على الإيفاء بها وإتقانها وهو ما نشير إليه فيما يأتي.

٥ـ انقراض اللغة العربية انقراض الحضارة العربية:

يأخذ الحديث عن اللغة العربية وقيمتها عند (باكثير) وفي عصره مذاقاً خاصاً؛ ولا سيما إذا قيس بما كان يجري في زمانه ومكانه وبيئته الثقافية... فأديبنا لم ينظر إلى اللغة العربية بوصفها مادة للتواصل ـ فحسب ـ وإنما جعلها صورة للوجود الحضاري الذي تتعزز فيه الهوية وتطرد من خلالها دياجير الجهل والتخلف... ومن ثم ظهرت لديه الدعوة المبكرة للعناية باللغة العربية، ولا يجوز الاستهتار بها؛ في حين كان يرد على فكرة تغريب الأمة فكرياً ولغوياً، حين أثبت أنها لغة قادرة على استيعاب كل ما هو جديد.

وقد أراد للغة العربية أن تصبح لغة الأدب والشعر والثقافة، وأن تتصف بالأناقة والجاذبية والإمتاع والوضوح واليسر في الوقت الذي ينبغي أن تظل أساليبها قوية جزلة... فاللغة جامعة للأمة، معبرة عن حضارتها؛ وتقدمها، ونهوضها، وأي حضارة إنما تنبثق من طبيعة لغتها وقدرة عقول أبنائها على الاختراع والابتكار، في صميم الانتماء الأصيل. ومن ثم فعقم العقل العربي عقم لها، والعكس صحيح، ما يوحي بأن انقراض اللغة العربية انقراض للحضارة العربية ونهوض الأولى ارتقاء للثانية.

وبناء على ذلك قال: "الرأي الشائع في الأوساط المسرحية عندنا أن نستعمل اللغة الفصحى في المسرحيات التاريخية والمترجمة، وأن نستعمل العامية في المسرحيات العصرية. وأنا شخصياً غير مقتنع بهذا الحل لأنني أتطلع أن يكون لمسرحنا لغة موحدة حتى يكون عندنا تراث من الأدب المسرحي نخلفه للأجيال القادمة" (مجلة الكويت ص ٧١ ـ العدد ٢١٥).

فاللغة العربية ـ عنده ـ توطين بنية عملية موضوعية وجمالية تتجاوز التنظير والأطر الجاهزة وتتخذ من الكتابة والحديث مجالها الأوسع.

ولذلك كله ترجم مسرحية شكسبير (روميو وجوليت) سنة (١٩٣٦م) ـ وهو في السنة الثانية من الدراسة في قسم اللغة الإنكليزية ـ رداً على أستاذه الإنكليزي الذي تبجح قائلاً: "إن اللغة الإنكليزية هي اللغة الوحيدة التي تتسع للأشكال الجديدة، وإن وسيلة التعبير بالشعر الحر أو المرسل المنطلق، لا توجد بغيرها من اللغات ومنها لغتكم العربية". فغضب الشاب غيرة على لغته، ودحضاً لمزاعم أعدائها الذين يهوّنون من شأنها ويحقّرونها لقلة معرفتهم بها، وقال لأستاذه: " إن اللغة تتسع لكل أشكال التعبير؛ وإنه من الممكن كتابة الشعر المرسل بها" فسخر منه أستاذه قائلاً: " كلام فارغ" (موقع ـ لها أون لاين ـ ص ٤ ـ ٥). ومن ثم مضى يترجم مسرحية (روميو وجوليت) على سجيته وسليقته، فجاء الوزن على (المتقارب) ـ غالباً ـ دون أن يختاره لذاته، فضلاً عن أنه حطم القافية ورتابتها، واستعمل الجملة الشعرية تبعاً للدلالة والموقف، فحقق لذاته، ولأمته وجوداً أدبياً يؤكد أن قدرة اللغة كامنة بثروة ألفاظها وأساليبها وبقدرة أبنائها ... وتعد هذه التجربة بداية حقيقية للكتابة المسرحية عنده وفق نظام الشعر الحر، وقد لمع نجمه منذ ذلك التاريخ، وكان الرائد الذي لم يسبق حين أطلق القافية، وإن تمسك بحدود عدة من

الشعر القديم فجمع بين القديم والجديد.

ثم ترجم مسرحية (أخناتون ونفرتيتي) سنة (١٩٤٠) وهي أول عمل مسرحي ناضج على صعيد البنية الفنية واللغوية فضلاً عن الأفكار المهمة التي قدمها فيها.

لذا يعد باكثير رائد التطبيق للشعر الحر في سنة (١٩٤٠م) وقد قدّمه بلغة شائقة جذابة، وكان قد نظم – من قبلُ – قصيدة (هل كان حباً) على النظام نفسه.

وبناء عليه فأديبنا لم يعمد إلى مقارنة اللغة العربية باللغة الإنكليزية، وبيان أطوارهما وقدرة إحداهما على الأخرى، وإنما انتفض لانتمائه الذي تمثل اللغة العربية وجهاً من وجوهه أمام فئة الآخر بما يملكه من لغة وآداب ومعارف وعلوم ومحاولة بعض الغربيين اتهام اللغة العربية بالعقم والعجز عن مجاراة اللغة الإنكليزية، وضعف الثقافة العربية عن اللحاق بالحضارة الإنسانية. ورأى باكثير أن الوعي التاريخي الحضاري الذي تتصف به اللغة العربية، ولاسيما عند فئة المبدعين يجعلها تجاري أكثر اللغات تطوراً...

فهو لم يرد للتاريخ واللغة أن يصبحا مجرد أرشيف يردده أهله في واقعهم بل سعى إلى أن يطابق القول الفعل.

٦ – الإعلاء من مكانة الثقافة التنويرية الموضوعية والفنية:

كان علي أحمد باكثير يسعى إلى تجاوز الإحباطات الكثيرة في حياة أمته ويواجه الصعوبات المختلفة في طريقه، فهو عازم على بعث الحياة من تحت الرماد... ولا سبيل إلى هذا إلا بتبني الثقافة التنويرية التي تجدد الحياة، وسلوك سبلها على كل صعيد... ولمّا كان الأدب عامة والشعر خاصة جزءاً أصيلاً من ثقافة الأمة – وهو ميدانه الأصيل – فقد ركز رؤيته فيه، وذهب إلى أنه مرتبط بتاريخ الأمة سابقاً وحاضراً ولاحقاً، وهو إكسير سحري في حياتها، وحضوره دائم في مشاعر أبنائها وأفكارهم، ما جعله يحمل زمنه الثقافي التنويري في إهابه، وينظر إليه بوصفه البحر الذي لا يحد بحدود خاصة، فهو يبهرك بجماله، بمثل ما يدهشك بتطلعات مبدعيه...

فالشعر بتجلياته المختلفة – شكلاً ومضموناً – يتعدد بتعدد اتجاهاته، ويتنوع بتنوع أطيافه، ولا يتحقق ذلك إلا بقدرة مبدعيه على الوعي الفني والاستيعاب والتحليل...

فالتجربة الشعرية – وبخاصة التجربة الشعرية المسرحية – التي يستنتجها المرء من أدب (باكثير) تثبت إمكانية تطوير الإيقاع الموروث للقصيدة العربية، وتؤكد تجاوزه لما عرفه الدارسون عن التشطير والتسميط والتصريع والتوشيح والتربيع والتخميس... وهو – كذلك – يرى أن "المسرحية أوسع وأرحب من الحقيقة التي يمثلها الواقع، وأحداث التاريخ تعين الكاتب على بلوغ هذه الغاية" (مجلة الكويت – ص ٧١ – العدد ٢١٥).

وبناء على هذا نظر إليه الدارسون بوصفه رائداً للمسرح الشعري[٨]، وعلماً من أعلام المسرح في الأدب العربي، على حين نرى أنه انصرف إليه – غالباً – بوصفه يمثل وجهاً من وجوه التنوير في الحياة والأدب.

لقد أدرك أن الثقافة التنويرية تكمن في الأدب والفن قبل غيرهما، فانبرى إلى حالة من التجديد في الإيقاع والبنية الشعرية فكان رائداً للشعر الحر، وبه سبق بدر شاكر السياب الذي اعترف له بالريادة فيه حين قال: " وإذا تحرينا الواقع وجدنا أن الأستاذ علي أحمد باكثير هو أول من كتب على طريقة الشعر الحر في ترجمته لرواية شكسبير – روميو وجولييت – " (انظر مجلة الآداب – عدد يونيو – ص ٩٦ – لعام ١٩٥٤م). وكذلك تقدم على نازك الملائكة في قصيدتها المشهورة (الكوليرا) التي نظمتها على وزن (المحدث)، يعزز لدينا فكرة العودة إلى المرحلة التي سبقت كليهما لدراستها بشكل أدق، ولاسيما حين أوجد (باكثير) (الشعر المنطلق المرسل) ذي القافية المطلقة، فكان الرائد فيه دون

منازع وسماه بهذا الاسم متأثراً بشكسبير، إذ قال: " كانت ثقافتي عربية خالصة فعزمت أن أدرس الأدب الإنكليزي لما بلغني أنه غني بالشعر الرفيع... فقد غيّرت هذه الدراسة من نظرتي لمفهوم الأدب كله... نمت تجربة جديدة ـ بالنسبة لي ـ ثم تبين أنها جديدة ـ أيضاً ـ بالنسبة إلى مستقبل الشعر العربي الحديث، وأعني بها محاولة إيجاد الشعر المرسل في اللغة العربية" (فن المسرحية ـ ص٨) وهو الشعر الحر ـ فيما بعد ـ. ومزج في ترجمته لمسرحية (روميو وجولييت) لشكسبير سنة (١٩٣٦م) بين بحر (المحدث) وبحر (المتقارب) بينما استعمل (المحدث) فقط في (أخناتون ونفرتيتي)... أي إنه عمد إلى الأبحر الصافية مرة والممزوجة مرة أخرى، فانتهى إلى ريادة إيقاعية واضحة... وكان في ذلك يحاول إيجاد معادلة إيقاعية جديدة في العربية والدفاع عن قدرة العربية ومجاراتها للأدب الإنكليزي.

فجوهر تجربة الإيقاع الجديد للشعر المرسل المنطلق عند باكثير ينبثق من الرؤية الحضارية في دفاعه عن الذات الثقافية العربية؛ ومشاركتها الفاعلة في الحضارة الإنسانية وإنجازاتها الإبداعية.

وقد جعل (القومية العربية) في مسرحية (أخناتون ونفرتيتي) ـ مثلاً ـ إرثاً حضارياً ممتداً في الحضارات التي سبقتها كالفرعونية والبابلية والفينيقية، ما يؤكد أن التاريخ الفرعوني لم يعد مشكلة تهدد الفكر القومي، وإنما صار بُعداً أصيلاً في فكرة العروبة، علماً أنه جعل شخصية (أخناتون) رسولاً للمحبة والسلام. وهو يعترف قائلاً: "فاهتمامي بالقومية العربية كان ذا أثر في شغفي بالتاريخ واستلهامي لموضوعات كثيرة من مسرحياتي" (مجلة الكويت ص ٧١ ـ العدد ٢١٥).

وحين التصق بالهوية الثقافية الأصيلة كان يفيد من التجارب الوافدة، ما يثبت أنه جمع بين الأصالة والمعاصرة في الأسلوب والمضمون، فهو في أسلوبه متجذر بالتراث ومنفتح على الأنماط الجديدة في البنية المعمارية والشكل الفني دون أن يفقد الأسلوب بهاءه، وأصالته. لذلك صاغ المسرحيات العالمية صياغة عربية توافق حدود القيم الحضارية المتوارثة، وتواكب ـ أيضاً ـ الحداثة الفنية كما رأينا قبل قليل وكما نراه في (مأساة أوديب) ـ التي ترجمت إلى الإنكليزية ـ وغيرها من المسرحيات.

فعلي أحمد باكثير كان يجهد بكل موهبته وثقافته لتثبيت تطلعاته البعيدة عن العبث، ويمضي في دعوته إلى بناء نهضة الأمة وفق أسس حضارية تتبنى منهجاً علمياً لاستكناه التقدم والارتقاء... وقد ألزمه ذلك كله أن يلتصق بقضاياها ويدافع عنها في أدبه.

٧ ـ الالتصاق بالقضايا الوطنية والقومية:

كل من يتناول الرؤى الحضارية في أدب باكثير وحياته لا يمكنه أن يتجاوز الحديث عن منافحته الشديدة عن انتمائه الوطني والقومي معاً، وهو انتماء جسّدته فكرة العروبة الممتدة في التاريخ، والتي طبعها الإسلام بجوهره الإنساني السامي لغة وثقافة وخلقاً... ولذلك فإنه حيثما توجه من (حضرموت) إلى الصومال والحجاز ومصر وسورية و... كان متعلقاً بجوهر الانتماء العربي ويرى أنه الأصل الذي تدور عليه الحضارات القديمة في المنطقة فهي البعد التاريخي له.

ولا مراء بعد ذلك أن يرجع إلى التاريخ ليقرأ فيه أن أمته نكبت بغزوات وحملات عسكرية شرسة هددت وجودها وحضارتها بالخطر وأشدها شراسة الغزو الاستيطاني الصهيوني الذي دهم الأمة في حاضرها.

ونرى أن كل من تصدّى لمسرح باكثير كان يتحدث عن التجديد في مسرحه الشعري الذي ابتدعه في صميم التفعيلة الواحدة أو الجمع بين تفعيلتين، متلاحقتين... ما يعني تدفق الجملة وترابطها لفظاً ومعنى، وهي تتهادى منسابة في الطول والاتساع. وحين

كانت بنيتها الفنية تتجدد وتتفرغ لاستيعاب المسرح والرواية كانت ترتبط بالجذور اللغوية والبلاغية.... ولكن صورة باكثير لا تتكامل إلا إذا تناول الدارسون الجانب الفكري الوطني والقومي وما تناوله من آراء أكدت أنه كان ممثلاً لضمير أمته ومعبراً عن أدبها أحسن تعبير.

ألف أول مسرحية شعرية بعنوان (هُمَام أو في عاصمة الأحقاف) سنة ١٩٣٣م ـ وكتبها في الطائف ملتزماً بحدود الشعر القديم، وعلى الرغم من أنها تنتمي إلى المسرح الشعري لكنها تفتقر إلى أهم المقومات المسرحية في البناء والحوار والحركة كما اعترف هو بذلك.

وأياً ما يكن الشكل الفني فالمسرحية تعد إنجازاً أدبياً جريئاً لأنه سعى إلى تغيير رؤاه الفنية من شكل قديم إلى شكل جديد ينحاز إليه ليعبر عن أزمته الاجتماعية مع قومه، وأزمته النفسية التي تجلت بفقدان ابنته ثم زوجته الأولى في ريعان الشباب. وكان قد رثاها بعدد من القصائد وفيها تحدث عن دعوته الإصلاحية أيام كان في حضرموت وطبعت أول مرة في مصر (١٣٥٣هـ/ ١٩٣٤م) ثم أعاد طبعها سنة (١٩٦٧م) بعنوان (همام أو في بلاد الأحقاف). وهي مقطوعات شعرية يجمعها ـ فضلاً عما سبق ذكره ـ موضوع واحد يتركز في نهوض الأمة وتقدمها، إذ يرى أنها أمينة على رسالتها الحضارية التي تتجدد على مرّ الزمن، فما تنمو وتتجدد، لأنها ترفض الضمور والتلاشي.

ـ مسرحية (مسمار جحا): رمز بمسمار جحا إلى قناة السويس، وجعلها سبباً لاستمرار احتلال الإنكليز لمصر والبقاء فيها، ولا بد من تحريرها ابتداء بالتخلص من مسمار جحا (قناة السويس). وقد أفاد من شخصية (جحا) باستخدام ما اشتهر فيه من الفكاهة والإضحاك، بيد أنه صير المسمار وسيلة للسخرية من الإنكليز. ومن ثم كانت المسرحية مقدمة لثورة الفدائيين ضدهم قبل ثورة (١٩٥٢م).

ـ مسرحية (شايلوك الجديد): وهي من المسرحيات الطويلة كتبها سنة ١٩٤٤م قبل وقوع النكبة في (١٩٤٨م) مستفيداً فيها من مسرحية شكسبير (تاجر البندقية)، وتنبأ فيها بالخطر الصهيوني على الأمة وقد انطلق في كلامه من خطاب (جابوتنسكي) في مجلس (العموم البريطاني) قائلاً: "أعطونا رطل اللحم، لن تنزل أبداً رطل اللحم" وهو يتحدث بهذا عن مطالبة اليهود بريطانيا بوطن قومي لهم في فلسطين، ولا يمكن أن يقتطع رطل اللحم من دون إسالة دماء. ومن ثم جعل قضية فلسطين قضية تعني العرب والمسلمين على السواء أينما كانوا في وقت أماط اللثام عن أكاذيب الصهاينة ودعاويهم الزائفة للسيطرة على فلسطين... وكان شكسبير قد كشف الجشع اليهودي ممثلاً بشايلوك.

ولم يكتف بذلك بل رأى أن الحل الاقتصادي ـ مثل حصار الكيان الصهيوني ومقاطعته اقتصادياً ـ يمكن أن يحقق أهداف الأمة في الخلاص من الكيان...

ويبدو لي أن قضية فلسطين قد شغلت الأديب الكبير، بل إن المرء ليرى أنه أول المؤسسين للمسرح السياسي العربي منذ وقت مبكر قبل نكبة ثمان وأربعين، وبعدها؛ إذ كتب عدداً من المسرحيات في هذا المجال مثل (شعب الله المختار) و (إله إسرائيل) و (التوراة الضائعة) التي كتبها قبيل وفاته عام (١٩٦٩م).

ـ مسرحية (امبراطور في المزاد ـ ١٩٥١): تحدث فيها عن الاستعمار البريطاني المؤيد لإنشاء كيان صهيوني في فلسطين ودعمه... ودعا فيها دول العالم الثالث إلى التكتل والتوحد في دولة ثالثة لإنصاف تلك الدول، ومن ثم التأثير في الساحة الدولية.

وتعد مسرحية (الزعيم الأوحد) من أبرز المسرحيات التي تعرض فيها للهم الفكري السياسي الاجتماعي العربي ـ وكتبها سنة (١٩٥٩م)، وفيها وصف ذبح الزعيم العراقي

عبد الكريم قاسم للقوميين العرب في العراق؛ وتنبأ بالمصير الذي لقيه ـ من بعدُ ـ على يد الشعب العراقي... وكان في هذه المسرحية قد ربط بين الخطر الشعوبي والشيوعي على الأمة العربية...

أما هزيمة ٥ حزيران ١٩٦٧ فهي زلزال هز كيانه، وجعله يعاني حسرة مرة، وألماً مضنياً... لكنه لم ينهزم من الداخل؛ فكتب ثلاث مسرحيات ركز فيها الحديث حول مقاومة الشعب العربي المصري للاحتلال الفرنسي لمصر، وهي (الدودة والثعبان) و (أحلام نابليون) و (مأساة زينب). فعلي أحمد باكثير صرخ صرخة المتمرد الثائر على الهزيمة، فكان يعيش في قلب هموم أمته وقضاياها، ويحلم بأنها ستنتصر على كل أزماتها وأعدائها، وهو القائل:

يا ويح قلبي بحب لا هدوء له

يجيش بالهم كالبركان بالحمم

يئن من ثقل الآمال تبهظه

إن الهموم رسالات من الهمم

أرنو إلى يعرب والدهر يعرضها

رواية البؤس بعد العز والنعم

تقاسمتها شعوب الغرب تدفعها

إلى المهالك سوقَ الشاء

...

ومن ثم ظلّ مرتبطاً بروحه العربية الثائرة، وهي الروح المرتبطة بالأبعاد الوطنية والتاريخية... وظلّ يمتح من معين تراثه العربي وثقافته وعقيدته ويجتهد في إصلاح مشكلات مجتمعه وواقعه، فاتحاً عقله على آفاق المعرفة والنهوض، فأنى وجد الحكمة التقطها بما يملكه من موهبة مبدعة...

ولا يسعنا في ختام حديثنا إلا أن نقول:

كان علي أحمد باكثير متصفاً بذهنية قادرة على التكيف مع الابتكار والارتقاء، وكان يدرك أن الانفعال التلقائي لا يفيد أمته، فالذي يفيدها هو هذا التحول الحضاري في الرؤية والتصور، رؤية تمتاز بالمنهج المعرفي الأدبي الثقافي الموضوعي الضارب في الأصالة حتى النخاع، ما يجعله مثالاً يحتذى في كل زمان ومكان. ومن ثم علينا ألا نمضغ ثقافة الآخر لئلا نصبح تابعين له ولها، أي علينا أن نجدد تفكيرنا في الانفتاح على الآخر وثقافته وفق مفهوم المثاقفة الحرة ومبدأ الاقتراض والإعارة دون أن نكون عالة على أحد...

تلك هي أبرز الرؤى الحضارية في أدب علي أحمد باكثير وحياته، علماً أن هذه الخلاصة لا تمثل كل ما يطوف في خيالنا حولها...

الهوامش

١- تزوج للمرة الثانية من عائلة مصرية محافظة سنة (١٩٤٣م) لها ابنة من زوج سابق؛ ولم يرزق منها بأطفال، ثم حصل على الجنسية المصرية بموجب مرسوم ملكي في (١٩٥١/٨/٢٢م).

٢- طبع الكتاب في مكتبة مصر ـ القاهرة ـ ١٩٦٩م.

٣- ديوان باكثير الثاني (سحر عدن وفخر اليمن) ـ صدر عن مكتبة كنوز المعرفة بجدة، ويشمل شعره الحجازي في سنة (١٩٣٢ ـ ١٩٣٣م)؛ أما ديوانه الثالث (صبا نجد وأنفاس الحجاز) فهو يضم أشعاره التي قالها سنة (١٩٣٤م) قبل هجرته إلى مصر.

٤- انظر الرواية التاريخية ـ جورج لوكاش ـ ترجمة د. صالح جواد كاظم ـ دار الطليعة ـ بيروت ـ ١٩٧٨م.

٥- انظر موقع (لها أون لاين ـ علي أحمد باكثير مكتشف الفن المسرحي ـ ١ +٢).
٦- طبعتها مكتبة مصر ونشرتها ـ القاهرة ـ مصر ـ د/تا.
٧- أصدرتها دار البيان ـ الكويت ـ ١٩٧١م.
٨- انظر مثلاً: علي أحمد باكثير رائد التحديث في الشعر العربي المعاصر ـ د. عبد العزيز المقالح.

المصادر والمراجع

١ ـ أخناتون ونفرتيتي ـ (مسرحية) ـ علي أحمد باكثير ـ القاهرة ـ د/تا.
٢ ـ أزهار الربى في شعر الصبا ـ (شعر) ـ علي أحمد باكثير ـ نشر د. محمد أبو بكر حميد ـ دار المناهل ـ بيروت ـ ط١ ـ ١٩٨٧م.
٣ ـ الثائر الأحمر ـ (رواية) ـ علي أحمد باكثير ـ مكتبة مصر ومطبعتها ـ مصر د/تا.
٤ ـ الرواية التاريخية ـ جورج لوكاش ـ ترجمة د. صالح جواد كاظم ـ دار الطليعة ـ بيروت ـ ١٩٧٨م.
٥ ـ علي أحمد باكثير رائد التحديث في الشعر العربي المعاصر ـ د. عبد العزيز المقالح.
٦ ـ فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية ـ (دراسة) ـ علي أحمد باكثير ـ مكتبة مصر ـ القاهرة ـ ١٩٦٩م.
٧ ـ همام أو في بلاد الأحقاف ـ (مسرحية شعرية) ـ علي أحمد باكثير ـ المطبعة السلفية ـ القاهرة ـ ط١ ـ ١٩٣٤م.
٨ ـ واإسلاماه ـ (رواية) ـ علي أحمد باكثير ـ دار البيان ـ الكويت ـ ١٩٧١م.

المجلات والمواقع:

١ ـ مجلة الآداب ـ عدد (يونيو) ـ بيروت ـ لبنان ـ ١٩٥٤م.
٢ ـ مجلة الأدب الإسلامي ـ رابطة الأدب الإسلامي العالمية ـ الرياض ـ العدد٦٢ ـ ٢٠٠٩م.
٣ ـ مجلة الكويت ـ العدد (٢١٥) ـ الكويت ـ أيلول/ ٢٠٠٠م.
٤ ـ موقع (لها أون لاين ـ (علي أحمد باكثير مكتشف الفن المسرحي ١+٢) ـ تاريخ النشر ٢٠٠٥/٢/٢١م.

❑❑

في الدرس المقارن للأدب: مفاهيم ملازمة

أ.د. عبد النبي اصطيف

يلاحظ أي معنيّ بالأدب المقارن أن ثمة عدداً من المصطلحات/المفاهيم التي تلازم الحديث عن الدرس المقارن للأدب من مثل: الأدب القومي، والأدب الشفوي، والأدب الرسمي، والأدب العالمي، والأدب العام، الأمر الذي يستدعي محاولة التمييز الواضح فيما بينها حتى لا تلتبس الأمور على العاملين في هذا الحقل المعرفي المهم بل الخطير من حقول الدراسة الأدبية. ولذا فإنه ربما كان من الحكمة أن يشير المرء بداية إلى أن المصطلحات، التي يعبر بها عن هذه المفاهيم، هي:

≥ **مصطلحات مولدة**، فهي لا تعدو كونها ترجمة حرفية لنظيراتها في اللغات الأجنبية المنقولة عنها:

فالأدب القومي ليس غير ترجمة للمصطلح الإنكليزي national literature، والأدب الشفوي كذلك ليس غير ترجمة للمصطلح الإنكليزي oral literature، وكذا الشأن في مصطلح الأدب العالمي الذي ترجم به العرب مصطلح world literature، ومصطلح الأدب العام الذي ترجم به العرب مصطلح general literature، وهكذا.

≥ **مصطلحات خلافية في ثقافاتها الأصلية** التي استمدت منها، ومعنى هذا أنها ألفاظ تفصح عن مفاهيم تعددت وجهات النظر إليها، مثلما تعددت فيها الآراء؛

≥ **مصطلحات خضعت للشروط والظروف المتصلة بعملية التفاعل مع الآخر من جهة، وتلك المتصلة بالحاجات التي أملتها التطورات الداخلية في المجتمعات العربية من جهة أخرى؛**

≥ **مصطلحات تخضع باستمرار لإعادة النظر من جانب الثقافات التي صكتها أو تلك التي قبستها عنها، وبالتالي فإنها مفتوحة باستمرار على قراءات وتفسيرات جديدة.**

المصطلحات/المفاهيم

الأدب العام: General Literature وهو مصطلح يعود استخدامه إلى مطلع القرن التاسع عشر؛ ففي عام ١٨١٧ نشر نيبوميسين ليمرسييه Lemercier N. محاضراته تحت عنوان "دروس تحليلية في الأدب العام" واهتم فيها بالأجناس الأدبية وتطوراتها، كما حاول رسم لوحة شاملة أرخ فيها لأكثر الآداب العالمية شهرة. وفي عام ١٨٣٣ نشر الإنكليزي جيمس مونتغمري كتابه "محاضرات حول الأدب العام والشعر" وقصد به ما يدعوه الناس اليوم بنظرية الأدب أو مبادئ النقد الأدبي.

بعدها تتالت الأبحاث في مختلف الأقطار الأوربية الغربية فكانت بحوث هرمان هِتنر الألماني H. Hettner وبول هازار الفرنسي P. Hazard وغيرهما[١].

والمصطلح أساساً يعني "فن الشعر" Poetics أو "الشعرية" أو نظرية الأدب الداخلية، أو الأعراف والنظم والقوانين والقواعد والمقاييس والمعايير والقيم المستمدة من داخل الأدب وتشكل في مجموعها نظاماً متكاملاً يحكم إنتاج الأدب واستهلاكه في جنس أدبي معين، أو مجموعة من الأجناس الأدبية في عدد من التقاليد الأدبية القومية.

ولكن الباحث المقارني الفرنسي المشهور بول فان تيغم Paul Van Tieghem استخدمه لاحقاً في معرض سعيه لتحديد أكثر دقة ووضوحاً لمصطلح الأدب المقارن. وميدان الأدب العام في رأيه هو:

"الظاهرات الأدبية التي تنتسب إلى عدة آداب معاً. ولهذه الدراسة فائدة جليلة، فنحن لا نستطيع أن نفهم هذه الآداب في تفصيلاتها اللامتناهية ومظاهرها القومية، إلا إذا درسناها في أول الأمر جملة واحدة، في خصائصها العالمية. إلا أن لهذه الدراسة، فضلاً عن ذلك، شأناً عظيماً في ذاتها، فهي توضح الروابط الروحية التي تجمع عدداً كبيراً من الناس من أبناء جيل واحد. فللأدب العام اذن فائدة مزدوجة، فهو أولاً يساعد المؤرخ الأدبي لأمة واحدة أن يفهم المؤلف أو الكتاب الذي يدرسه على نحو أكمل وأعمق، وذلك إذ يراه منغمساً في الجو الأدبي العالمي الذي ينتسب إليه، وهو ثانياً بحد ذاته من أعمق فروع الدراسات التاريخية وأبعدها أثراً"[٢].

وهكذا نراه يضيف بعد حديثه عن الوقائع الأدبية التي يمكن أن يدرسها الأدب العام:

"وأياً كان الموضوع الذي يتناوله الأدب العام، فإن هذا الأدب العام يهدف إلى جمع ما فرقته المناهج الأخرى. وهو إذن أدنى إلى الدقة والتجريد في آن معاً. إنما يدع لمؤرخي الآداب القومية كل ما هو معزول (شخصياً كان أو محلياً)، وما ليس له صداً (كذا، والصحيح صدى) في خارج حدوده، وكل ما هو ذو طابع فردي خاص بالمؤلف أو بأدب واحد بعينه، مهما يكن ذا قيمة عظيمة في ذاته وكل ما هو من اختصاص التاريخ الأدبي البيوجرافي أو السيكولوجي. ويدع للأدب المقارن الذي يدرس ما بين أدبين أو آداب من علاقات، يدع له الكلام المفصل في الاتصالات والتقليدات والمصادر والترجمات، ويدع له الحديث عن انتشار المؤلفات ودور الوسطاء بين شعبين. إلا أنه يستفيد دائماً من الوقائع التي تكتشفها أو توضحها تواريخ الآداب القومية، وينتفع بما ينتهي إليه الباحثون من تحليلات للأفكار والعواطف. وينتفع كذلك بالنتائج التي يخلص إليها الأدب المقارن: فإن هذه المبادلات الفكرية والفنية، وهذه التأثيرات، وهذه الاستجابات أو ردود الفعل، هي وقائع ذات قيمة كبيرة يخرجها من عزلتها، ويقربها من وقائع أخرى شبيهة بها، ويمزجها بعضها ببعض، ليخرج من ذلك كله بمركبات شاملة.

وواضح أن الأدب العام لا يريد أن يحل محل التاريخ الأدبي لمختلف الشعوب، ولا أن يحل محل الأدب المقارن. فإنما هو يمشي إلى جانبهما و وراءهما، يبني مركباً آخر مختلفاً في نموذجه عن مركباتهما، فبينما يقدم لنا تاريخ الأدب الواحد صورة لتطور الأدب في نطاق ضيق عرضاً، ممتد طولاً أو زماناً، وتقدم لنا أمهات كتب الأدب المقارن صورة عن تأثير كاتب في كاتب أو أدب في أدب إبان فترة طويلة، فإن الأدب العام يتناول ظاهرات أوسع رقعة لكنها أقصر مدة"[٣].

وربما كان من أهم ما يميز دراسات الأدب العام أنها لا تأبه بالحدود القومية للآداب ولا تقتصر على أدبين أو ثلاثة، بل تتناول في بحثها عن كل حركة أدبية كل الآداب التي تطورت فيها تلك الحركة وهي تضرب صفحاً عن كل ما هو موضعي أو خاص بأدب قومي

بعينه ولا تلقي بالاً إلا إلى ما له صدى في الآداب العالمية، وما له تأثير في توجيه التيارات الفكرية خارج حدود الأدب القومي. وهكذا فإنها لا تغني عن دراسات الأدب القومي ولا عن الدراسات الأدبية المقارنة. ذلك أنها تعتمد اتجاهاً خاصاً بها لا تحده الفواصل اللغوية والجنسية ولا ينظر إلا إلى شرح الحقائق والعوامل التي تتحكم في تطور الأفكار والحركات في الآداب باعتبارها نتاجاً إنسانياً عاماً.

ولم يكتف فان تيغم بدعوته إلى العناية بالأدب العام بل طبقها في كتابه المشهور **"التاريخ الأدبي لأوربا وأمريكا منذ عصور النهضة وحتى يومنا هذا"** **"Histoire Littéraire de l'Europe et l'Amérique de la Renaissance à nos jours"** الذي صدر عام ١٩٤١.

١ ـ **الأدب العالمي: World Literature أو Weltliteratur** وهو مصطلح كان غوته أول من استخدمه عام ١٨٢٧ في معرض تعليقه على ترجمة مسرحيته تاسو إلى اللغة الفرنسية، وعنه انتقل إلى سائر اللغات[٤]. وقد استخدمه ليشير به "إلى زمن تغدو فيه كل الآداب أدباً واحداً. إنه مثال توحيد كل الآداب في تركيب واحد عظيم، حيث تؤدي كل أمة دورها في اتساق عظيم. ولكن غوته نفسه رأى أن هذا مثال بعيد جداً، وأنه ليس ثمة من أمة ترغب في التخلي عن فرديتها"[٥].

وقد يتبادر إلى ذهن المرء أن هذا المصطلح يعني ضمناً أن الأدب ينبغي أن يدرس على اتساع القارات الخمس كلها، وهو أمر ما كان ليخطر بحال من الأحوال على بال غوته عندما أطلقه. بل إنه نفسه قد خفف فيما بعد من حماسه له حيث بيّن أن الفكرة ليست "أن تفكر الأمم بطريقة واحدة، وإنما عليها أن تتعلم كيف تتفاهم فيما بينها، وإذا لم يكن يعنيها الحب المتبادل، فلا أقل من أن تتعلم كيف تتسامح"[٦].

والواقع أن لهذا المصطلح **معنى ثالثاً هو "الذخيرة العظيمة للآثار الكلاسيكية من مثل آثار هوميروس، ودانتي، وسرفانتس، وشكسبير، وغوته، الذين امتدت شهرتهم إلى كل أنحاء العالم، ودامت زمناً معتبراً". أي أنه يغدو "مرادفاً للروائع "masterpiece"** لمختارات من الأدب الذي له مسوغه النقدي والتربوي ولكنه لا يستطيع إلا بشق النفس، أن يرضي الباحث الذي لا يستطيع أن يقصر نفسه على القمم العظيمة إذا ما كان له أن يفهم السلاسل الجبلية كلها"(٧).

وفضلاً عما تقدم فإن قبول حكم الزمن بخلود أثر أدبي ما يعني ضمناً أن الأدبين الحديث والمعاصر مستبعدان من دائرة الأدب العالمي. وكذلك فإنه كثيراً ما يبلغ كتاب معينون مرتبة سامية جداً في بلدهم دون أن ينالوا الحظوة الكافية خارج وطنهم. مهما كان الأمر فإن مصطلح "الأدب العالمي" يظل يستند في جوهره إلى اعتبارات تربوية تعليمية في سيرورته واستخدامه على نطاق واسع في العصر الحديث.

٢ـ **الأدب المقارن: Ccomparative Literature** وهو مصطلح يعني فيما يعنيه:

≥ دراسة الأدب الشفوي وبخاصة "موضوعات الحكاية الشعبية وهجرتها، كيف ومتى دخلت الأدب الأرقى Higher "الفني" "Artistic" (٨)، والحقيقة أن هذا المفهوم أقرب ما يكون لمفهوم الأدب الشعبي. وعلى الرغم من أن دراسة الأدب الشفوي جزء لا يتجزأ من البحث الأدبي، وأن العديد من الأجناس والموضوعات ذات منشأ شعبي، وأن هناك مردودات شعبية كثيرة تطورت عن الأدب المكتوب، فإن هذا المفهوم للأدب المقارن ظل محصوراً بأوربة ولا سيما الشمالية منها، و"لم يتجاوزها إلى المناطق الأخرى في العالم وكان الإقبال عليه أشد في المرحلة الأولى لنشأة الأدب المقارن، وهو يؤلف اليوم رافداً جزئياً من روافد المفهوم المقارني"(٩).

≥ دراسة الصلة بين أدبين أو أكثر وهو مفهوم ترسخ على يد أتباع المدرسة الفرنسية في الأدب المقارن التي عنيت بـ"مسائل مثل السمعة والتوغل، التأثير والشهرة، لغوته في فرنسا وإنكلترا، ولأوسيان وكارلايل وشيلر في فرنسا. وقد طورت منهجية تمضي إلى أبعد من جمع المعلومات المتصلة بالمراجعات والترجمات والتأثيرات، لتدرس بتمعن الصورة، ومفهوم مؤلف معين في زمن معين، وعوامل متنوعة من عوامل النقل كالدوريات، والمترجمين، والصالونات، والرحالة، والعامل "المتلقي" والجو الخاص والحالة الأدبية التي استُورِد فيها المؤلف الأجنبي. والحصيلة أن الكثير من الدلائل على الوحدة الوثيقة للآداب الأوربية قد روكمت، وأن معرفتنا "بالتجارة الخارجية" "للأدب قد نمت بما لا يقاس"(١٠). وقد واجه هذا المفهوم اعتراضات عدة من بينها صعوبة انبثاق نظام متميز من مثل هذه الدراسات، ومنها أن المقارنة بين الآداب، إذا كانت معزولة عن الاهتمام بمجمل الآداب القومية، تميل إلى أن تقصر نفسها على مشكلات خارجية للمصادر والتأثيرات والسمعة والشهرة، ومنها أنها لا تسمح للباحث بتحليل العمل الفني الفردي أو الحكم عليه، أو أن يتدبره بوصفه كلاً معقداً.

≥ **الأدب العالمي**: وهو مفهوم نشأ من محاولة تجنب الاعتراضات السابقة على المفهوم الفرنسي للأدب المقارن. وهذا المفهوم له تاريخه وظروفه الخاصة به التي حكمت مدلولاته وتطورها ولا يمكن بحال من الأحوال المطابقة بينه وبين مصطلح الأدب المقارن.

≥ **الأدب العام:** وهو أيضاً مفهوم خاص حاول أصحابه من خلال المطابقة بينه وبين مفهوم الأدب المقارن أن يتجاوزوا اعتراضات مناهضي المدرسة الفرنسية القديمة، إلا أنهم لم يوفقوا لأن للأدب العام مفهومه الخاص الذي يشير إلى فن الشعر Poetics أو ما يسمى بنظرية الأدب الداخلية، ولأنه قد يُفهَم من خلال التعريف الخاص له الذي جاء به بول فان تيغم في معرض تحديده لمفهوم الأدب المقارن وتمييزه عن الأدب العام.

≥ **"دراسة الأدب خلف حدود بلد معين، ودراسة العلاقات بين الأدب من جهة ومناطق أخرى من المعرفة والاعتقاد من جهة أخرى:** وذلك من مثل الفنون (كالرسم والنحت والعمارة والموسيقى) والفلسفة والتاريخ، والعلوم الاجتماعية (كالسياسة والاقتصاد والاجتماع)، والعلوم والديانة، وغير ذلك. وباختصار هو مقارنة أدب معين بأدب آخر أو آداب أخرى، ومقارنة الأدب بمناطق أخرى من التعبير الإنساني"" الأدب المقارن هو دراسة الأدب خلف حدود بلد معين، ودراسة العلاقات بين الأدب من جهة ومناطق أخرى من المعرفة والاعتقاد من جهة أخرى"[١١]، وهو المفهوم السائد اليوم لدى باحثي الأدب المقارن الأمريكيين ولا سيما رماك الذي بلور مفهومه على مدى عشر سنوات، واستطاع من خلاله أن يتجاوز الكثير مما يوجه إلى المفهوم الفرنسي الذي يغرق في إيمانه بالمركزية الأوربية، وفي استبعاده النقد الأدبي ومسائل الحكم والتقويم، وفي الانشغال بمسائل التأثر والتأثير.

مهما كان الأمر فإن المرء أميل إلى الاعتقاد بأن أي مفهوم للأدب ينبغي أن يعنى بدراسة العلاقات الخارجية لأدب قومي ما، سواء أكانت مع أدب آخر أم آداب أم مع مناطق أخرى من المعرفة الإنسانية، وبتفحص تأثير هذه الصلات في الأدب بوصفه فناً جميلاً، وذلك بغرض الوصول إلى فهم أفضل لطبيعته ووظيفته في المجتمع الذي ينتج فيه.

ويبدو أن المجاز وحده يستطيع أن يوضح الفروق بين مصطلحات مثل الأدب القومي، والأدب المقارن، والأدب العالمي، والأدب العام بسبب التداخل النظري والعملي في استخدامها من جانب الباحثين في مختلف العصور والتقاليد الثقافية، أو في المناقشات النظرية التي

تتصل ببلورة مفاهيمها وتحديد دلالاتها. وهكذا فإنه يمكن القول بأن الأدب القومي هو دراسة للأدب ضمن الحدود القومية لذلك الأدب؛ والأدب المقارن هو دراسة المناطق الحدودية لهذا الأدب القومي أو تخومه- حدوده النوعية التي تستوقف عين الناقد إذ يحلق في السماء الرحبة للآداب؛ والأدب العام هو دراسة لتضاريس الأرض التي يشكلها مجموع الآداب القومية دون أخذ الحدود القومية بعين الحسبان. وينبغي للدارس ألا ينسى في النهاية أن "الأدب واحد، كما أن الفن واحد والإنسانية واحدة؛ وفي هذا التصور يكمن مستقبل الدراسات الأدبية التاريخية"(١٢)، ومستقبل دراسة الأدب بوجه عام.

الهوامش

١ـ المصطلح، المستلهم أساساً من كتاب بول فان تيغم الأدب المقارن والذي سيرد ذكره لاحقاً، في كل من كتابي:
ريمون طحان،الأدب المقارن والأدب العام،الطبعة الثانية مزيدة ومنقحة، (دار الكتاب اللبناني، بيروت، ١٩٨٣)؛ ود. الطاهر أحمد مكي،الأدب المقارن: أصوله وتطوره ومناهجه،(دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٧).

٢ ـ انظر: فان تيغم، الأدب المقارن (دار الفكر العربي، القاهرة، د. ت)، ص ص ١٧٩-.١٨٠

٣ ـ انظر: المرجع السابق، ص ص ١٨٣-.١٨٤

٤ ـ انظر: د. الطاهر أحمد مكي، المرجع السابق، ص.٦٣٥

٥ ـ انظر:
René Wellek & Austin Warren, Theory of Literature, 3rd Edition, (Harcourt Brace and World, Inc., New York,1970), p. 48.

٦ ـ نقلاً عن د. الطاهر أحمد مكي، المرجع السابق، ص٦٣٦.

٧ ـ انظر: Theory of Literature, p.49.

٨ ـانظر: Theory of Literature, P.47.

٩ ـ انظر: د. حسام الخطيب، الأدب المقارن: الجزء الأول في النظرية والمنهج، (منشورات جامعة دمشق، دمشق، ١٩٨١-١٩٨٢) ص ٩.

١٠ ـ انظر: Theory of Literature, PP. 47-8.

١١ ـ انظر:
Henry H. Remak, "Comparative Literature: Its Definition and Function" , in
Comparative Literature: Method and Perspectives, Revised Edition, Edited by Newton P. Stallknecht, and Horst Frenz (Southern Illinois University Press, Carbondale and Edwardsville, 1971), p. 1

١٢ ـ انظر: P.50. Theory of Literature,

□□

المنعطف النقدي الجديد
من تقانات النص إلى العالم الروائي

د. فوزية زوباري

تقام عمارة البحث على ما طرحه تودوروف في كتابه "الأدب في خطر"[1] من أفكار تنظيرية تتعلق بنقد الممارسات النقدية التي مارست على النص الروائي منهجاً مستقى ومستلهماً من العلوم التطبيقية الدقيقة التي ازدهرت مع عصر الأنوار. وكان من تنامي ذلك التركيز على المنهج، والأدوات، والإجراءات، وتفكيك النص من الداخل، والعودة به إلى وحداته التكوينية الأساسية، ما من شأنه أن يُهدد عالم المعنى والحساسية الخاصة في النص الأدبي، وما يتركه فينا من انفتاح على عوالم داخلية خاصة وثرية تتصل بسؤال الوجود، والمعنى، والمصير، وأسئلة أخرى تنحو هذا النحو، وتميز الخطاب الأدبي عموماً في علاقاته بالقراءة والتلقي.

هذه الأفكار تزامنت مع طروحات تطبيقية أطلقها، في الجهة المقابلة من السين الباريسي محمد برادة، تحاول العودة بالنص الأدبي، وتحديداً النص الروائي، إلى عالمه من خلال طرح جديد لعلاقة النقد بالرواية من منظور معرفي يفتح الطرق لإنتاج معرفة تستوحي النص الأدبي وتتعداه في أحيان كثيرة، وتعيد إليه ما فقده من حرارة إنسانية طغت عليها برودة العلم والمناهج المستقاة منه وتطوراتها، وتعيد للتخييل مكانه اللازم وقدرته على أن يكون مرجعية منتجة، فيقدم عوالم موازية للعالم الحقيقي.

وقد تكون طروحات الطرفين متباينة ومختلفة باختلاف موقع كل منهما، تودوروف المنظّر البنيوي، وبرادة الباحث والناقد الخبير، تودوروف، أحد أقطاب البنيوية التي أحدثت تحولات كثيرة في الستينيات والسبعينيات من القرن الماضي، وبرادة الناقد المعروف بإسهاماته الجليلة في ميدان الرواية ونقدها. لكنها تباينات، وإن ابتعدت في الطرح النظري، وفي طريقة العمل لا تلبث أن تعود لتتلاقى في العمق. من هنا تبدأ نقطة التلاقي في الجوهر: إبراز معنى النص وما ينتجه من معرفة غايتها الكائن البشري.

ولإثبات خطأ الوسيلة يعود تودوروف إلى جذر الإشكالية التي يراها في كيفية تدريس الأدب، وليحدد بعد ذلك موضوع الأدب وقصيدته ومن ثم دوره. هكذا قسمنا البحث لنأتي على مناقشة كل فكرة على حدة، بغية توضيح الإشكالية المطروحة: طغيان الأداة والوسيلة على معنى النص، والعودة بالمعنى إلى وضعه الأصلي وإبرازه.

I – **كيفية تدريس النص الأدبي:** ينتقد تودوروف طريقة تدريس الأدب التي تهتم بتدريس مناهج التحليل وأدواته على حساب النص الأدبي نفسه. ويصبح التعريف بأدوات المنهج المستخدم في الدراسة، والتفكير في المفاهيم النقدية والتقنيات الهدف الأول

للتحليل. نتيجة هذه الطريقة نتعلم ونهتم بماذا يتحدث النقاد وليس بما يتحدث عنه النص الأدبي المدروس. بتعبير آخر، وعوضاً عن دراسة الأعمال الأدبية باستعمال المناهج الأكثر تنوعاً، ندرس مناهج التحليل ونوضحها بأعمال أدبية شتى، الأمر الذي ضيع الهدف النهائي المتمثل في معنى هذه الأعمال الأدبية.

ومن أجل الحفاظ على المعنى، وإعادته إلى الواجهة من كل دراسة، يقترح تودوروف حلاً يكون في إقامة نوع من التوازن يظهر في التكامل ما بين المقارنة الداخلية (دراسة عناصر العمل الأدبي فيما بينها)، والمقاربة الخارجية (دراسة السياق التاريخي، والإيديولوجي، والجمالي) في التحليل. لكن الهدف النهائي للعمل النقدي ينبغي أن يبقى في فهم معنى الأعمال الأدبية بحيث تبقى الأدوات وسائل تخدم هذا المعنى.

II – **موضوع الأدب وقصيدته:** يبقى الوضع الإنساني هو موضوع الأدب الأساس بالنسبة لتودوروف. إذ إن قراءة الأدب وفهمه معنيان أساساً بفهم الكائن البشري ومعرفته، فلا هوية ولا جنس ولا زمان أو مكان للعمل الأدبي طالما أنه يستحث التفكير نحو سلوك سبيل الوجود الإنساني. وإنسانية الأدب هي الهوية التي يمنحها تودوروف للعمل الأدبي. وبالتواصل الإنساني الذي لا ينفذ، والذي يتجاوز المكان والزمان يتأكد المعنى الكوني للأدب. ومن أجل بلوغ هذا الهدف "يلزم إدراج الأعمال الأدبية في الحوار العظيم بين البشر". وهذا معيار أساس لكونية العمل الأدبي، ولما يجب أن يكون عليه الأدب عموماً كما يراها المنظر البنيوي".

ويخص تودوروف الرواية من الأعمال الأدبية، ليرى في قراءتها نمطاً من التجربة: تجربة اللقاء بأفراد آخرين والتواصل معهم، إذ إنّ "معرفة شخصيات جديدة مماثل للقاء أشخاص جدد.... وكلما كانت تلك الشخصيات أقل شبهاً بنا، فهي توسع من أفقنا، وإذن تثري عالمنا"[٢].

وفضلاً عما تقدمه لنا الرواية من معرفة جديدة، فإنّ ما تقدمه من قدرة جديدة على التواصل مع كائنات مختلفة، هو بحدّ ذاته غاية تُطلب. والحب ينبغي أن يكون الأفق النهائي لهذه التجربة، وفي الحب يتجلى الشكل الأسمى للعلاقات الإنسانية.

III – **دور الأدب:** يرى تودوروف، أن للأدب دوراً كبيراً يؤديه في حياتنا، بل يستطع فعل الكثير. إذ يجعلنا أفضل فهماً للعالم، ويعيننا على أن نحيا، ليس فقط لأنه "تقنية لعلاج الروح" بل لأنه أيضاً "كشف للعالم" يستطيع أيضاً في المسار نفسه، أن يحوّل كل واحد منّا من الداخل[٣]. لذلك كان طبيعياً أن يبحث القارئ عما يمنح "معنىً لحياته" ضمن الأعمال الأدبية التي يقرؤها، وطبيعياً أيضاً أن تكون "التجربة الإنسانية" هي الواقع الذي يطمح الأدب إلى فهمه. من هنا كانت أهمية الأعمال الإنسانية كالتي لدانتي أو لسرفانتس، لأنها تعلمنا عن الحياة، وعن الوضع الإنساني "مثلما يعلمنا أكبر علماء الاجتماع وعلماء النفس"، فالأدب في النهاية، كما هي بقية العلوم الإنسانية "فكر ومعرفة للعالم النفسي والاجتماعي الذي نسكنه".

الكائن البشري، ووضعه في هذا العالم، هو هاجس تودوروف، وهو إذ يعود لتأمل حقل منجزه في النقد البنيوي، ويرى ما آلت إليه أدواته في ترسيخ النظرة إلى النص الأدبي كنص مغلق على ذاته ومكتف بوسائله، وما آلت إليه حال الأدب من جفاف وتهديد بالموت تحت وطأة الممارسات التقنية التي أدت إلى تهميش دوره في حياتنا الحاضرة، يعلن أن "الأدب في خطر" وأنه لا بد من العمل على إعادة دوره الحيوي من حيث هو خطاب عن العالم، منفتح على التجربة الإنسانية.

ننتقل إلى الطرف الآخر من السين الباريسي لنطلع على منتج محمد برادة المتزامن مع كتاب تودوروف، ليحدد لنا

إشكالية العلاقة بين الرواية والنقد من منظور معرفي، وليعيد حرارة الأنسنة ورونقها إلى النقد، ووهج الروح إلى النص الأدبي بعد أن عاد ليحتل محله فيصبح غاية للمنهج النقدي وأدواته ينتظر الكشف والتأويل، بأدوات ووسائل تعيد للتخييل مكانته ودوره في النص، وللجمال موقعه وتأثيراته، وللمعرفة ثقلها[٤].

عمل برادة، وكما يعلن منذ البدء، ليس من قبيل المتابعة الميدانية للنقود المكتوبة عن الرواية، ولا لردود أفعال الروائيين عما كتب عنهم وعن أعمالهم. إنما يطرح إشكالية العلاقة الممكنة بين الرواية "بوصفها شكلاً تعبيرياً حاملاً لمعرفة ما، وبين النقد، بوصفه جنساً من الكتابة يمتح من نصوص الرواية ويجاورها، ويضيء معالم من المعرفة التي ينطوي عليها"[٥].

بتعبير آخر، يريد طرح إشكالية العلاقة بين الطرفين المذكورين من منظور معرفي، وليس من قبيل التشريح أو التفكيك أو غيره مما تعامل مع النص المنقود كنص مغلق على ذاته ومكتف بها وبمكوناته اللغوية أو السيميائية، دون أن تضع في الحسبان طبيعة النص الروائي القائمة على "مكونات ومعرفة مذوتة" وعلى "شكل يضطلع بتخصيص الرؤية التي ينطوي عليها نص الرواية[٦]. وكأنّ برادة استشعر خطر التنظير الذي غدا هدفاً بعد أن كان وسيلة، وخطر الثقافة الحديثة التي فرضت أدواتها ومناهجها المستلهمة من العلوم الطبيعية الدقيقة على النقد، إذ أضحت غاية بحدّ ذاتها أكثر من كونها وسيلة للكشف والتحليل بغية الوصول إلى الجوهر، أي إلى معنى النص الأدبي. فشرع يبحث عن علائق بين النقد ونصوصه المنقودة، ويخص الرواية بالبحث، علائق تستطيع أن تؤدي الغاية التي يبتغيها من التحليل والنقد.

عملنا لن يتتبع العلائق التي اقترحها برادة بلغة الخبير في النقد، فليس المجال هنا لهذا النوع من العمل. لذلك سيقتصر على النقاط التقاطعات الفكرية والنقدية المشتركة بين "تودوروف كمنظر، في كتابه المذكور سابقاً، ورؤيته في التنظير لما يريد أن تكون عليه العلاقة بين النقد والنص الأدبي، أياً كان نوعه. ومحمد برادة، الناقد الخبير، ونهجه الساعي لإيجاد علائق جديدة ومنتجة بين النقد والرواية. ونحن، إذ نسجل بعض هذه التقاطعات أو أهمها، فإننا نستخرجها من شروحات برادة في تحليله لتلك العلائق.

١ - الاعتماد على علاقة التأويل، أو التحليل التأويلي[٧]: بعد التعرف إلى طبيعة ونوعية عناصر البناء الروائي من خلال استكشاف استراتيجية الروائي في حقله، يحاول برادة إعادة الاعتبار إلى التحليل التأويلي، رداً على الطابع العلمي الذي اتخذه التحليل عند كثير من النقاد، فاقتصر على تشريح مكونات النص وتعاملت معه على أساس أنه نص قائم على ترتيبات لغوية وعلامات سيميائية تسمح بالتفكيك والمعاينة المحايدة، ولم تضع في الحسبان طبيعة النص الروائي القائمة على مكونات أو معرفة خاصة به، وعلى شكل "يضطلع بتخصيص الرؤية التي ينطوي عليها النص"[٨]. والاعتماد على التأويل له ضرورته، إذ يمنح النص القابلية والقدرة على التحدث إلى العالم عبر تأويل القارئ للكون الروائي ورؤيته، من خلال ثقافته وتذوقه وحساسيته. ويعد برادة علاقة التأويل هذه حماية للنقد من أن يغدو مجرد موازين معيارية جاهزة، بل وتفتح أمامه الطريق لإنتاج معرفة تستوحي النص وتتعداه، كما تؤكد أن النص الروائي قابل لقراءات متعددة، وأنه من طبيعة حركية متجددة.

يرى تودوروف في الأدب خطاباً إلى العالم، وهو في الوقت نفسه، فكر ومعرفة للعالم النفسي والاجتماعي الذي نعيش فيه، وهذا الأدب، سواء أكان سرداً أم شعراً، فإنه يجعلنا نحيا تجارب فريدة من خلال قراءتنا لتلك النصوص، قراءة تختلف من قارئ إلى آخر، كل بحسب قدراته الشخصية، وقدرته

على التحليل والتأويل، لأن "الانقلابات التي تعيشها شخصيات الرواية أو مجازات الشاعر، تحتمل تأويلات متعددة"[٩].

وبحسب رأي تودوروف، أن الكاتب، وهو بصدد تصويره لموضوع ما، أو لحدث، أو لشخصية، فإنه يعرض أطروحته ولا يفرضها فرضاً، بل "يحث القارئ على صياغتها" وهو بهذا العمل يحفظ للقارئ حريته في التأويل، وبالوقت نفسه، يحثّه على أن يكون أكثر فاعلية باستعماله لهذه الحرية. ثم إنه، وبواسطة استعمال إيحائي للكلمات، واستعانته ببعض القصص أو الأمثولات فإنه "يحدث ارتجاجاً للمعنى، ويحرك جهازنا للتأويل الرمزي، ويوقظ قدرتنا على التداعي، ويثير حركة تتواصل ذبذباتها زمناً طويلاً...[١٠]

إن الناقد قارئ خبير ومتمرس، وهو أجدر باستكشاف طبيعة النص، ونوعية عناصر البناء الروائي، واستراتيجية الروائي نفسه في عمله ممهداً لقراءته التحليلية التأويلية التي تكشف عن مدة تفاعله مع النص بغية وصفه، وإبراز معالمه الشكلية والسردية، وتفتح الطريق لإنتاج معرفة تستوحي النص.

وضرورة التأويل هذه ضرورية لجعل النص قادراً "على التحدث إلى العالم عبر تأويل القارئ أو الناقد المختص للكون الروائي ورؤيته"[١١].

٢ ـ **علاقة التنظير**[١٢]: تشير هذه العلاقة إلى إسهامات الناقد في الكشف عن التحولات التنظيرية للرواية وبلورتها من خلال اتصاله المستمر مع النصوص الروائية الجديدة، لإثارة الانتباه إلى "الانعطافات المتحققة داخل النصوص" أو لإبراز التراكمات المنبئة عن تبلور تحقق شكلي ودلالي مغايرين".

وإذا كان تودوروف قد انتقد بشدة الممارسات الشكلانية والبنيوية التي ركزت على المنهج والأدوات كغاية أضاعت معنى النص، نرى برادة ينتقد هذا المنحى التنظيري بدوره الذي، وحسب رأيه، يسعف النقد لكنه لا يصحّ أن يكون هدفاً بحدّ ذاته، وإنما ينبغي أن يبقى وسيلة لتعميق ما تقدمه الرواية من عناصر معرفية تتقاطع وتتفاعل مع المعارف المغايرة الموجودة في خطابات ومجالات أخرى[١٣].

ويشير برادة إلى أن علاقة الناقد بالتنظير تحيل على إشكالية أعم هي إشكالية الاحتكام إلى نماذج نظرية مكرسة سابقاً من قبل نقاد ومنظرين لهم مكانتهم وسمعتهم في الوسط الأدبي والنقدي، وإلى "قياس شبه حرفي لمقاييسهم، بشكل يعوق التطبيق الممكن انفتاحه على اجتهادات إبداعية تمكن الناقد من إظهار قدرته على الاجتهاد، وضبط إيقاع التنظيرات خلال عملية التحليل"[١٤]. ثم يعلن، وفي موازاة لأفكار تودوروف، أن التنظير ليس غاية بحد ذاته، وليس هدفه استخراج "معايير جودة" بقدر ما هو منهج غايته إبراز النص الأدبي ورصد "للتحقيقات ولما هو مشترك ين النصوص، ولقدرات الرواية على إنتاج معرفة تضيء جوانب مهملة"[١٥].

وإذا كان تودوروف يدعو إلى إقامة نوع من التوازن بين المقاربة الداخلية والمقاربة الخارجية للنص، كما بين النظرية والتطبيق[١٦]، فإن برادة يدعو إلى توسيع مفهوم نقد الرواية وربطه بأبعاد فلسفية فكرية تسعف على تحديد معالم وخطوات تحول دون أن يصبح النص مختبراً للتشريح النقدي وتصنيف تقنيات الكتابة والتشكيل[١٧]. ولا سيما أن التطور الحاصل في مناهج النقد والتحليل، والتوجه نحو الألسنية والسيميائية والبنيوية "لم يحلّ نهائياً معضلة غائية القراءة والعلاقة بالحقيقة في النص الأدبي والروائي"[٢٨].

٣ ـ **كونية الرواية**: من خلال إعادة تحديده لإشكالية المحلية والعالمية، يحاول برادة أن يحدد معايير لعالمية أو كونية الأدب، مذكراً بأن الشاعر والمفكر الألماني غوته هو أول من روّج له، ودعا الأمم إلى أن يعي

بعضها الآخر، وأن تتفاهم فيما بينها، وأن تتعلم التسامح إن لم تستطع أن تتحاب، وأنه، كما يقول: "لا بد أن نتوصل، على الأقل، إلى تسامح عام إذا لم نتخل عما هو خاص عند الفرد والشعوب، مع اقتناعنا في الآن نفسه بأن جدارة الخصوصية الحق، هي أن تترجم الإنسانية"[١٩].

يقرّ برادة بأنه لا أحد يستطيع أن يزعم بأنه يمتلك وصفة جاهزة لمضمون الكونية التي يتطلع إليها العالم. إلا أنه يحدد نقطة البدء بـ"ابتداع أفق للمعنى المشترك الذي يعطي وجوداً وحضوراً للإنسانية بجميع مكوناتها وشعوبها وثقافاتها"[٢٠].

رأي يتماهى إلى حدّ بعيد مع رأي تودوروف الذي يؤكد أن: المؤرخ، وعالم الإنثوغرافيا، والصحفي هم في جهة الكاتب الروائي نفسها، جميعهم يشتركون فيما يعدّه كانط، خطوة ضرورية للسير نحو معنى مشترك، أي نحو إنسانيتنا الكاملة، "أن تفكر جاعلاً نفسك في موضع أي إنسان آخر"، وأن تفكر وتحس متبنياً وجهة نظر الآخرين، شخصيات حقيقية أو شخصيات أدبية، هو الوسيلة الوحيدة لتوجهنا نحو الكونية[٢١].

الأفق الذي يندرج فيه العمل الأدبي الكوني هو حقيقة الكشف المشترك، الذي أشار إليه كل من برادة وتودوروف، هو هذا العالم الموسع الذي ننتهي إليه حين نقابل نصاً سردياً أو شعرياً. من هنا كان تودوروف ينادي إلى وجوب إدراج الأعمال الأدبية في الحوار العظيم بين البشر لدورها وفعلها المؤثر في التواصل الذي لا ينفذ والقاهر للأمكنة والأزمنة[٢٢].

٤ ـ **أهمية عنصر التخييل**: يؤكد برادة أهمية عنصر التخييل بوصفه "عنصراً مكوناً جوهرياً" في النص الروائي، إلى جانب العناصر المكونة الأخرى مثل الفضاء الروائي والحبكة واللغة والشخوص. كما يشير إلى صعوبة تحديد ماهية التخييل وتبيان العناصر التي يتحقق بها، إلا أن هذا "اللاتحديد" هو الذي يشكل البؤرة التي تنطلق منها موهبة الروائي "لتنسج خيوط التخييل المتشابكة، الملتبسة، العصية على التحديد"[٢٣].

من هنا يحدد برادة أهمية وضرورة احتفاء النقد بالتخييل، وبالمكونات التخييلية للرواية، كعمل أدبي، لأنه يتيح الفرصة للتعرف إلى المتخيل الروائي وما ينطوي عليه من قيم ومواقف حياتية، ولاسيما أن الخيال أصبح "أداة معرفة" معترف بها إلى جانب العقل ووسائط المعرفة الأخرى.

تودوروف من ناحيته، يقدر أهمية التخييل في العمل الأدبي شعراً ونثراً، ويقف مع بودلير في التزامه بأن يكون شاعراً، لأن "الكينونة شاعراً بالنسبة له تنطوي على واجبات رفيعة"[٢٤]. وإذا كان لا ينبغي للشاعر أن يخضع في شعره للبحث عن الحقيقة والخير، فذلك لأن "الشعر في ذاته حامل لحقيقة وخير أسمى من ذينك الموجودين خارجها"[٢٥]. ويتمثل تودوروف قول بودلير الذي يؤكد على أن "الخيال سلطان على الحق" وأن عمل الفنان نوع معرفة العالم[٢٦]. هذه المعرفة التي يضطلع فيها الخيال أو "المخيلة المنتجة" بقسط كبير يستولده من تجارب الإنسان وحياته ومصيره بصوره أخرى للمعيش بكل تناقضاته. وإذا كان للخيال القدرة على تشخيص الجماد، وإنطاق الآخر، فإنّ له دوراً أساساً في صوغ أقساط من المعرفة الحاملة للحقيقة، كما أن "الفن والشعر لهما حقاً صلة بالحقيقة لكن هذه الحقيقة ليست من نفس طبيعة الحقيقة التي يطمح إليها العلم"[٢٧].

في الاتجاه نفسه يؤكد برادة أن المعرفة التي تسهم الرواية، كفن أدبي، في إنتاجها "ليست بالضرورة معرفة علمية ملموسة.. لكنها تتوفر على القيمة نفسها إذا تذكرنا بأن المعرفة متنوعة التجليات والمجالات"[٢٨]. من خلال أطروحات تودوروف ـ برادة، يمكن أن

تستجلي بوادر التوجه نحو منعطف جديد في التناول النقدي للأدب، يتمثل في جماع الخصائص المشتركة الآتية:

١ ـ التنظير ضرورة تسعف النقد، إذ لا بد من المنهج، ومن الأدوات، ومن الإجراءات لكن يبقى هذا كله وسيلة لدراسة النص الأدبي، وإبراز معناه وجوهره، إذ إن التنظير ليس غاية بذاته.

٢ ـ لا بد من طرح علائق جديدة بين النقد والنص الأدبي تضع في الحسبان طبيعة النص، ولا سيما الروائي منه، القائمة على مكونات ومعرفة مدونته.

٣ ـ إعادة الاعتبار للتحليل التأويلي الذي يمنح النص القابلية والقدرة على التحول إلى العالم عبر تأويل القارئ أو الناقد المختص للكون الروائي ورؤيته. ولاسيما أن التأويل يحمي النقد من أن يغدو مجرد موازين معيارية جاهزة.

٤ ـ لا بد من العمل على إعادة الدور الحيوي للأدب من حيث هو خطاب إلى العالم، ومنفتح على التجربة الإنسانية من حيث هو تقنية لعلاج الروح. والأعمال الأدبية الكبيرة تعلمنا عن الحياة مثلما يعلمنا أكبر علماء الاجتماع وعلماء النفس.

٥ ـ تحدد كونية وعالمية الأدب حين يبتدع أفقاً للمعنى المشترك، الذي يعطي وجوداً وحضوراً للإنسانية بجميع مكوناتها وشعوبها وثقافاتها. من هنا ينبغي إدراج الأعمال الأدبية في الحوار العظيم بين البشر.

هذا كله يدعو إلى إعادة النظر في الموضوع من جديد، ومناقشته في ضوء ما تستوجبه الأطروحات من تغيير المسار، وتضيف أسئلة علينا التفكير بها جدياً.

الهوامش:

١- تودوروف (تزفيطان)، الأدب في خطر، ترجمة عبد الكبير الشرقاوي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب ٢٠٠٧.
٢- تودوروف: الأدب في خطر، ص٤٧.
٣- المصدر السابق، ص٤٥.
٤- برادة (محمد) الرواية ذاكرة مفتوحة، آفاق للنشر والتوزيع، القاهرة ٢٠٠٧.
٥- برادة (محمد) الرواية ذاكرة مفتوحة، ص١٤.
٦- المصدر السابق، ص١٦.
٧- المصدر نفسه، ص١٥.
٨- برادة (محمد) الرواية ذاكرة مفتوحة، ص١٥.
٩- برادة (محمد) الرواية ذاكرة مفتوحة، ص١٥.
١٠- تودوروف، الأدب في خطر، ص٤٦.
١١- برادة (محمد) الرواية ذاكرة مفتوحة، ص١٦.
١٢- انظر فصل "التنظير للتراكم الروائي العربي في الرواية ذاكرة مفتوحة". ص٢٠.
١٣- انظر برادة، ص٣٢.
١٤- المصدر السابق، ص٢١.
١٥- نفسه، ص٢١.
١٦- تودوروف، ص١٨.
١٧- برادة، ص٢٦.
١٨- نفسه، ص٢٦.
١٩- برادة، ص٣٦.
٢٠- برادة، ص٦٣.
٢١- انظر تودوروف، ص٤٨.
٢٢- برادة، ص٥.
٢٣- برادة، ص٥.
٢٤- تودوروف، ص٣٦.
٢٥- نفسه، ص٣٦.
٢٦- نفسه، ص٣٦.
٢٧- تودوروف، ص٣٦.
٢٨- برادة، ص٣٢.

□□

الأسطورة في شعر الدكتور نذير العظمة

فاطمة خالد جيروديّة

المقدمة:

أن تقول أسطورة يعني أنك تضرب بحروف هذه الكلمة حضارة الإنسانية برمتها لتنبجس منها قصة الإنسان الطويلة... وربما أجمل مرحلة من مراحل العطاء الإنساني المجنح بالعقل والوجدان... العطاء الذي يمثل تطلع الإنسان نحو المطلق ونزوعه إلى ما تنتمي إليه الروح دون وعي منه.

فالأسطورة محاطة بسحر خاص، تحمل في حروفها امتداداً زمنياً طويلاً لا تحمله كثير من الكلمات في أية لغة من اللغات، فهي تعني تجاوز المكان والزمان والامتداد بهما إلى حيث يتسع تاريخ الإنسان.

فالقارئ الإنسان للأسطورة يدرك تماماً أنها (الأسطورة) لا تنتمي إلى جماعة بشرية دون أخرى، ولا تختص بأمة دون سواها، إنها بحق تنتمي إلى الأمم جميعاً بما هم قبل كل شيء "مجموع إنسان"؛ فهي تحدد اللحمة القوية التي تجعل الإنسان ينتمي إلى ذاته لا إلى عرقه أو دينه أو قوميته، "فكل الشعوب عرفت الأسطورة والتقت عندها، فهي تراث الإنسان حيثما كان وأينما كان... يلتقي الإنسان بالإنسان عند نسيج الأسطورة المتشابه الموحد"[1].

ولم تعرف البشرية أقدم ولا أعرق من الأسطورة لتحكي أحلامها وآمالها، وتعبر عن هيام النفس الإنسانية ونزوعها إلى المعرفة والمجهول، فيمكن اعتبارها على هذا الأساس كلمة السر التي نستطيع من خلالها الولوج إلى عوالم النفس الإنسانية الثرة والغامضة في آن واحد!! ومن هنا كانت الأسطورة منهل الإنسان الأديب بما تحكيه في ثناياها عن دواخل الإنسان العميقة، وبما تشكله من خلال ذلك من منبع للإلهام يستفز أعماق الأديب، ويموج بخوالجه الدفينة لتنفجر أدباً وشعراً.

إن هذه الأهمية للأسطورة تجعلنا نقف وقفة طويلة متأملة أمام هذا البحر الواسع العميق... وقد حاولت من خلال هذا البحث أن أقف على تلمس جانب متواضع في هذا المجال بالبحث والدرس والمطالعة، فتناولت دراسة الأسطورة في سياق إنسان اليوم أو ـ بتعبير أدق ـ في سياق أنموذج لإنسان اليوم، إنه شاعر حداثي له مكانته المرموقة، لا شاعراً فقط إنما إنسانٌ يحمل بين جنبيه روح أمة بكاملها وربما إنسانية برمتها، بما عاناه وتجرعه في مسيرة حياته من كؤوس المرارة والألم والعذابات كافة...

وقفة لا يفي الوقت بحقها مع الشاعر الدكتور نذير العظمة، حاولت من خلالها أن أقدم قراءةً في الأسطورة في شعره محاولةً في هذه الرحلة القصيرة ترصد خطوات قام عليها البحث وهي:

وتحاول الدراسة استقراء ما توحي به الأساطير التي استخدمها الشاعر من ملامح معنوية وفنية، ومقدار تعبيرها عن غرض القصيدة وخدمتها له، غير مغفلة تلمس مقدار إصابتها للبعد الفني ضمن نسيج القصيدة المتناسق من خلال تسليط الضوء على آليات استخدام الأسطورة وتوظيفها في القصيدة، وضمن هذا السياق قسمت الدراسة إلى ملامح توحي بها معظم الأساطير المستخدمة في القصائد التي وقعت عليها، وهذه الملامح هي:

أ ـ تجلي الموت والانبعاث (جدلية الحياة والموت) (تموز).

ب ـ سَرْيَنَةُ الأسطورة وتعريبها (سيزيف الدمشقي).

ج ـ تماهي الرمز الديني مع الأسطورة في نسيج القصيدة (المسيح ـ الخضر ـ تموز) (الخضر وعشتار).

ـ **خاتمة.**

ـ **المصادر والمراجع.**

____

الفصل الأول
الأسطورة، دراسة نظرية

أولاً ـ مفهوم الأسطورة وتعريفها:

تمتد الأسطورة في مفهومها امتداداً واسعاً على مستويات عدة، لذلك من الصعوبة بمكان الوقوف على تعريف دقيق لها يحقق الغاية المرجوة من التعريف، ومن هنا فإن فهم الأسطورة يحتاج إلى الولوج في رحمها للخروج منه بمفهوم يحيط بجوانبها ويكون صورة واضحة عنها.

وقد تعددت محاولات تعريف الأسطورة وتحديد مفهومها:

ففي المعاجم العربية "وجدنا تعريفات شتى، منها: ((حكاية تنقل بوساطة الرواية، وتدور حول الآلهة والأحداث الخارقة)).

وهذا يتفق إلى حد ما مع الموسوعة البريطانية ومع صاحبي نظرية الأدب اللذين وجدا فيها: ((أية قصة مؤلفة تتحدث عن المنشأ والمصير والشروح التي يقدمها المجتمع لفتيانه عن السبب الذي يجعل العالم كله كما هو عليه، ويجعلنا على ما نحن)(٢).

ويقدم د. نذير العظمة محاولة في تحديد مفهوم الأسطورة: "الأسطورة البدائية لعلم الإنسان (anthropologist) رمز ذو مؤدى ثقافي يفسر القوى الطبيعية، أي يحدد علاقة الإنسان بالكون، كيف يفهم الحياة والموت والمصير، كيف يفهم الإنجاب والولادة والفناء والمكان وتعاقب الزمان، وكيف يفهم الصداقة والحب، كيف يفهم الخير والشر وصراعهما على مسرح الوجود وفي النفس الإنسانية"(٣).

ومع اختلاف هذه التعريفات فإنها تشير إلى فكرة موحدة هي علاقة الإنسان بالكون، ومحاولة تفسيره لهذه العلاقة بكل أشكالها من

خلال القص والرواية. "ويظل للحكاية فيها الدور الرئيس"(٤)، كما تذكر المعاجم العربية والبريطانية.

ومصطلح الأسطورة يكاد يتصل بسائر العلوم، لذلك تعددت محاولات العلوم في تفسيره:

فعلم الاجتماع ينظر إلى الأسطورة بمقدار ما تؤثر في المجتمع في سياقاته المتفاوتة؛ الأسرة، والجماعة، والقبيلة، والأمة....

أما علم النفس فيحاول أن يلج إلى العوالم المخبوءة في نفس الإنسان والتي تقوم الأسطورة بالتعبير عنها، فيربط محاولة خلق الإنسان للأسطورة أو الأخذ بها بخفايا النفس الإنسانية الغامضة والثرة في آن واحد، فيحيل الأسطورة ترجماناً للاوعي المائج في أعماق نفس الإنسان. "إنها وثائق مسجلة عن أحلامه الأولى وما تنطوي عليه هذه الأحلام من مخاوف وأفراح ودهشة وحيرة، إنها تترجم لا وعي الإنسان وطواياه الكامنة إلى رموز وصور الوعي من لغة وثقافة، من أدب وفن"(٥).

ويحاول التاريخ أن يحول الحدث الأسطوري إلى حكايات حقيقية من خلال أنسنة الآلهات، وجعلهم في الأصل ملوكاً حكموا العالم في تلك الحقبات التاريخية السابقة، وبذلك تصبح الحوادث المرتبطة بهم إنما هي قصص حقيقية واجهتهم". ومهما يكن من أمر، فإن هذه التفسيرات ما هي إلا لعبة عقلية، فالأساطير لم تولد على هذا الشكل، وإنه تحقير لأهميتها، في عدها مجرد تحوير لروايات من الواقع"(٦).

أما التفسير المرتبط بالدين، فهو الذي يعد الأسطورة شعيرةً دينية "وقد ربط العلماء الذين قرنوا ظهور الأسطورة بالدين القديم بين الديانة من جهة والأسطورة من جهة أخرى، وجعلوا من الأسطورة ذلك الجانب المنطوق من الشعائر التي تخدم الدين وتكرسه.." (٧)

"ونحن نعلم اليوم أن الأسطورة ليست تلك القصة التي تسرد مرافقة للطقوس، وإن كان بعض من الأساطير ينطبق عليه هذا التفسير إلا أنه يضيق كثيراً أمام رحابة الأسطورة بما تقدمه من معطيات قد تخرج في كثير من الأحيان عما تفرضه الشعائر الدينية"(٨).

وهذه العلوم وغيرها في رؤيتها للأسطورة تخلص إلى أن الأسطورة تكاد تكون كما يقول عنها الدكتور نذير العظمة: "مرآة في مرايا، أو مرايا في مرآةٍ ذات وجوه (أنثروبولوجية، وسوسيولوجية، وسيكولوجية)(٩).

ثانياً ـ الأسطورة والشعر العربي الحديث والمعاصر:

إن علاقة الشعر بالأسطورة علاقة قديمة نشهد لها العديد من المخلفات الفنية كالملاحم البابلية والإغريقية والصينية. ففي الصين "مؤرخو الفن يجمعون على أن معتقداتها الأسطورية كانت المضمون الوحيد لأقدم صور التأليف الشعري فيها"(١٠).

ولا أحد ينكر أن الشعر تجربة روحية وجمالية عميقة تتصل بأعمق مكونات الأمة ومشاعرها، وتستخدم من اللغة أقرب ألفاظها وكلماتها إلى الحسن، وأكثرها قدرة على الترميز والإشعاع بهذه المكونات، وهذه النظرة إلى الشعر لا تختلف عن النظرة التي ترى في الأسطورة شكلاً من أشكال التعبير العذري عن التجربة الإنسانية في مغامرتها الأولى مع الطبيعة والحياة"(١١)، ومن ثم فإن الشعر والأسطورة متصلان بالتجربة الإنسانية، حافلان بمنطوقها وأسرارها، ويعبران عن مكوناتها النفسية والجمالية.

ومن هنا يمكن القول إن عودة الشاعر المعاصر إلى استخدام الأسطورة في الشعر هو في واقع الأمر عودة حقيقية إلى منابع التجربة الإنسانية "ومحاولة التعبير عن امتداداتها في وقتنا الراهن، بوسائل عذراء لم يمسسها الاستعمال اليومي فيمحي عنها صفة

القداسة والسحر"(١٢).

وقد تكون الأسطورة من هذه الناحية بالذات، في زمانها، أعمق الأشكال وأكثرها استجابة لحاجات الإنسان في تلك المرحلة، فهي من حيث الشكل قصة محكومة بمبادئ السرد القصصي، لكنها كثيراً ما تأتي في قالب شعري يساعد على روايتها وتداولها، ومن حيث التأثير فهي "تتمتع بقداسة كبيرة وسلطة عظيمة على عقول الناس، وهي سلطة تضاهي سلطة العلم في العصر الحديث"(١٣)، إضافة إلى ذلك فإن الأسطورة "ذات مضمون عميق يشف عن معاني ذات صلة بالكون والوجود وحياة الإنسان"(١٤).

بهذا الخليط من الأفكار والتصورات والخيال الواسع استطاعت الأسطورة أن تعبر عن قلق الإنسان وتساؤلاته وهنا تلتقي الأسطورة بالشعر وبالتجربة الشعرية المعاصرة على وجه الخصوص، لأن الأسطورة لغة كثيفة موحية قادرة على الترميز والإثارة، تتضمن شحنة من الإحساس والعواطف تمكنها من التعبير عن هموم الإنسان المعاصر وقلقه وتساؤلاته.

فما يربط الشاعر المعاصر بالأساطير والتراث الشعبي عموماً، هو تلك السمات الفنية التي تتمتع بها الأساطير، ومنها القدرة على التشخيص والتمثيل ومنح الحياة للأشياء الجامدة، واستخدامها الظلال السحرية للكلمات، إضافة إلى الطاقة الخيالية الجامحة القادرة على ارتياد عالم الطبيعة والإنسان.

الفصل الثاني
بحث ودراسة في الأسطورة عند
د. نذير العظمة

أولاً ـ إضاءات في حياة الشاعر:

ـ ابن حاراتها القديمة، ابن غوطتها ونهرها وياسمينها، وليد دمشق عام ١٠٣٠م، عاش فيها سني طفولته وانتمى إلى مجموعة أعلامها بنيله الشهادات العلمية فيها.

ـ يحمل إجازة في اللغة العربية من جامعة دمشق ١٩٥٤م.

ـ عمل أستاذاً للأدب العربي في دمشق، ثم رئيساً لقسم اللغة العربية في كلية برمانا في لبنان من عام ١٩٥٦ حتى عام ١٩٦٢م، وفي هذه المرحلة بدأت مواهبه الشعرية تنبعث من عوالم فكره وروحه وخيالاته لتلج عوالم النور "ولاسيما حين أسس مجلة (شعر) عام ١٩٥٧م في بيروت مع يوسف الخال وخليل حاوي وأدونيس، وأصبح عضواً فيها"(١٥).

ـ أنهى دروس الماجستير في الجامعة الأمريكية في بيروت عام ١٩٦١م.

ـ نال درجة الماجستير في جامعة بورتلاند في أمريكا عام ١٩٦٥م.

ـ ونال الدكتوراه في جامعة انديانا في أمريكا عام ١٩٦٩م.

ـ عمل أستاذاً في جامعة بورتلاند من عام ١٩٦٣ ـ ١٩٦٩م، وخلال هذه الفترة وفد إلى جامعة الرباط أستاذاً زائراً للأدب العربي ١٩٧٣ ـ ١٩٧٦م.

ـ درس الأدب المقارن في جامعة الملك سعود.

ـ تنوعت عطاياه شاعراً ومسرحياً

ومترجماً وناقداً، وقد أغنى المكتبة العربية بمؤلفات ربت على الخمسين مصنفاً منها: خمس عشرة مجموعة شعرية، وعشر مسرحيات، وروايتان، وأبحاث مهمة في النقد والأدب، وترجمات من المؤلفات الإنكليزية والفرنسية إلى العربية.

ـ وتعتمد بعض بحوثه وكتاباته في الإنكليزية مادة دراسية ومنهاجاً في الجامعات الأمريكية حتى الآن.

هذا الرجل التاريخ الذي غيبه نضاله وأبعدته ثورته عن ساحات معرفتنا هو الدكتور نذير فوزي العظمة الذي تجرع في رحلته الإنسانية كؤوس الثورة والنضال المسكوب فيهما نفي وألم وتهجير... وأحكام بالإعدام!! لكنه المؤمن بفكرة الخلاص التموزية لذات نذير العظمة إنساناً، ولذاته منصهرة في نسيج الأمة وهمها في تلك المرحلة مرحلة الستينيات (كما في مسرحيته جسر الموتى).

يقول عنه د. حسين جمعة: "كان نذير العظمة شاعر مرحلة الستينات من القرن العشرين، وأحد رواد الحداثة فيها على قدم المساواة مع أدونيس ـ وإن اختلف معه أحياناً في آلية الوصول إلى غايتها ـ فالشعر هو الذي ملك عليه نفسه وعواطفه، واستأثر بكل شيء عنده، وما كتب قصيدة إلا معايشة ومعاناة وإحساساً"(١٦).

يلخص حياته في سطور فيقول:

"عندما ربيت في قاسيون لم أتصور أني سأصل إلى نهايات العالم، لم أكن أظن أن طفولتي التي توزعت بين قاسيون ونهر يزيد سوف تسوقني إلى نهاية العالم المستدير، انتمائي السياسي ونزوعي الحضاري ونكهة العنفوان هي التي قذفتني إلى حومات الحياة الصاخبة"(١٧).

ثانياً ـ دراسة الأسطورة في شعره:

من نواقيس تموز إلى خبز عشتار، إلى الخضر ومدينة الحجر، وطائر الرعد حتى سيزيف الدمشقي، شعر هذا الشاعر يكاد يكون جعبة سحرية ملأى بالحكايات والقراءات التي تصلح منبع إلهام حقيقي في دراسة الأساطير والرموز، فالشاعر نذير العظمة يضفي على شعر الأسطورة ملامح جديدة تترافق مع التحولات الجديدة التي عاشها عصره من جهة، وتتلاقى مع المعاناة الذاتية التي كابدته سني حياته من جهة ثانية، فتغلي هذه الأشياء كلها في مرجل ثقافته الواسع جداً وتنفجر أو تحترق نوراً بجملته الشعرية المميزة "إذ لا يخفى على الدارس... المرجعية الثقافية أو المهاد الفلسفي الذي يتحرك فيه شعر نذير العظمة، ذلك المهاد الذي أعطى حيزاً كبيراً لمسألة الشغل على الأسطورة..."(١٨).

فاستعمال الشاعر للأسطورة متعدد المستويات، وفقاً لما يقتضيه نسق القصيدة موضوعاً، ولما يتطلبه البناء الفني، فقد تشغل الأسطورة قصيدة كاملة أو مجموعة شعرية بأكملها أو مسرحية أو رواية، وقد تأتي إشارة أو تلميحاً، أو أسطورة مرموزة يتماهى فيها الرمز الديني فيأتي جنباً إلى جنب مع الأسطورة ويندمجان معاً في القصيدة باستخدام فني عالي المستوى.

وضمن السياق الذي تشكل الأسطورة فيه لبنة ملتحمة غير منبتة عن جسم القصيدة، تنبث ملامح عامة تعبر عن مكونات عميقة، وتجل عن ملامح تموزية تارة، ونذيرية ـ إن جاز التعبير ـ تارة أخرى.

ومن هذه الملامح:

أولاً . تجلي الموت والانبعاث (جدلية الحياة والموت):

لطالما مجد الشعراء التموزيون ـ والعظمة واحد منهم ـ تلك اللحظة المنتظرة من الموت والتي تولد منها حياة جديدة... وجدلية الموت والحياة ليست منظومة فلسفية بالنسبة للشاعر الذي شعر بالموت وتألمه

وانبعث منه، إن الموت الذي عاناه الشاعر مراراً هو موت أمة، موت رموز وأعلام، موت ذاته التي تنتمي إلى فن الموت وتدعو إليه أيضاً.. لكن الموت يعني الانبعاث من جديد أي (تموز) الذي حضر في معظم قصائده، لكنه لم يكن هدفاً بحد ذاته، وإنما كان بنية منصهرة في نسيج القصيدة تتحرك ضمنها وفق ما يخدم فنية القصيدة ومعناها...

ولعل أنطون سعادة وشهداء الأمة قد شكلوا لدى الشاعر تجسيداً حضارياً لأسطورة تموز، فأنطون سعادة الذي قتل وهو يعد موته انبعاثاً لأبناء عقيدته يشكل معادلاً موضوعياً لجدلية الموت والانبعاث، إذ يجسد حدثاً تاريخياً على صعيد الواقع لا الأسطورة.

وفي قصيدته "أهل الكهف" تلوح جدلية الموت والانبعاث:

أي جدران من النوم الرّصاصيّ السّحيق

أغلقت خطواته أيامنا أعيننا الأضلع منّا

أغلقت في وجهنا وجه الطّريق

رسّخت في دمنا الأسوار فالفجر غريب(١٩)

إن الجمود الذي يعده الشاعر موتاً يغزو أبناء هذه الأمة، ويسيطر على النفس الجماعية للأمة بقوة، ويطبق على كل ما ينبغي أن يكون حياً، الموت حاضر في كل الأشكال والدروب، يلمح الشاعر إليه ليمهد لحضور الانبعاث في آخر القصيدة، ويحفز الذهن ويستفز المشاعر لتثب إلى ما يريده الشاعر من تساؤله:

من ترى يجرؤ أن يفتح باب السّور؟

أيّها الطّارق يا من تقرع الأبواب

المقيمون هنا في ليلنا أغراب

خلف سور النّوم من يعمر في يقظتنا الأرض الخراب(٢٠)

إن الشاعر لا يذكر هنا اسماً من أسماء الآلهة ولا أشخاصاً أسطوريين ولا رموزاً، ولكنه يجعل الأسطورة تلوح في آفاق النص من خلال اللغة بطريقة إيحائية... فـ (يعمر.. الأرض الخراب) ستذهب بالنص إلى إيحاء يجيب عن السؤال، أو يستدعي هذا حالة من الإجابة فتسيّر الذهن باتجاه من يملك الخصب ليحيي الأرض دون أن يذكر الشاعر ذلك صراحة (من خلال التعويل على الرمز القرآني)، لكن الإجابة لا تأتي مباشرة، إنما يدعمها الشاعر ببث همه ويتوسلها لتعينه عليه:

آه عبء اليقظة الكبرى ثقيلٌ يرهق الأكتاف

والذين استيقظوا منّا ضحايا الصّلب والسيّاف(٢١)

إن الاستيقاظ من هذا الموت ليس أمراً سهلاً، فمن استيقظ من هذا الواقع وفقهه كان ضحية للقتل، ولكن الشاعر يخمر نطفة البعث فيه، ولا شك أنه لجأ إلى استخدام الأداة التي تساعده على التعبير عن حاله، فكانت ضالته المنشودة بحضور بطل الأسطورة جلياً:

آه من يهتك عن أعيننا ستر الحجاب؟

من يا ترى غيرك يا تموز يا سرّ التّراب

يسكب الشّمس لهيب الشّمس واليقظة في أعرقنا؟(٢٢)

فضحايا اليقظة الذين صرح بهم الشاعر هم أبطال الأمة وشهداؤها والذين يشكل أنطون سعادة رمزاً مهماً من بينهم بالنسبة لأبناء وطنه، فتموز هو المعادل الموضوعي لأنطون سعادة الذي يغنيه الشاعر شهيداً، وقد كان النور الذي يشكل الخلاص لأبناء وطنه... (فمن ترى غيرك يا تموز يا سر التراب، يسكب الشمس لهيب الشمس في أعرقنا؟)، هي لحظة التنوير التي مهد لها الشاعر من بداية القصيدة، فكان استخدام بطل الأسطورة (تموز) ـ بذكر اسمه بعد جملة من السياقات التي تستدعي حضوره ـ استخداماً لا بد منه تقتضيه فنية القصيدة؛ إذ هو جزء مهم فاعل ومتحرك في بنيتها، وهذا أفضل وضع يمكن من خلاله الوصول إلى التوظيف الأمثل للأسطورة في هذه القصيدة، فتموز هو الذي

تآمرت عليه الآلهة، فكان موته يمطر السماء دماً تسقي الأرض فتزهر فيها شقائق النعمان كما في إحدى الروايات، ومن الطريف في هذا الموضع الإشارة إلى أن هذه الزهور (شقائق النعمان) يعود سبب إنباتها في الأرض إلى دم الشهداء في بعض الروايات، وأما تموز فإنه عندما يعود إلى الحياة في الفصل الذي تحكم عليه الآلهة بذلك فإن الحياة تنبعث فيها وتتحول ربيعاً.

إذاً فحالة الموت التي رسمها الشاعر والتي سيطرت على القصيدة قد فجرت في النفس ما يمكن أن يدعى بـ (حلاوة الروح)، فتستجدي الأنفاس الحياة أخيراً وبقوة وإصرار يبينها استخدام اسم البطل (تموز) بعد جملة من الإشارات، لكن كيف يعود هذا البطل إلى الحياة وهو ليس (تموز) الأسطورة:

قل لهذا الفجر ألا يقرع الأبواب

قل له أن يشعل النيران في أعصابنا

قل له أن يهدم الأسوار

قل له أن يبعث الإعصار

قل له أن يشعل الأحجار(٢٣)

إن رسالة تموز الشهيد هي ما تجعله هنا حياً، هي ما تجعل الحياة تنبعث من موته، وتولد من جديد فالشاعر لا يجعل الأسطورة تتحكم به، بل إنه يحملها رؤاه ومعاناته وفلسفته، ويقولها ما يريد منها أن تكون.

وبهذا يؤدي العنصر الأسطوري لديه وظيفة لحظة التنوير الذي يتطلبه السياق الفني والمعنوي للقصيدة، ويستخدم أسطورته في جملة من الإشارات تفضي أخيراً إلى حضور بطل الأسطورة، فكانت آلية استخدامه منسجمة مع ما يريد الشاعر ومتفقة مع مقتضيات نصه الجمالي في اللحظة نفسها.

وفي مواضع أخرى تختلف آلية استخدام هذه الأسطورة لدى الشاعر ففي قصيدته "السفر والموت"، الموت والانبعاث هو ما عاناه الشاعر ذاته، والذي كان يعد الجمود موتاً يشكل السفر انبعاثاً منه، فالنفي الذي تجرعه في حياته مراراً لحظات بعث يولد منها إنساناً جديداً بروح جديدة، مفعمة بالطاقة والإخصاب.

أربط البحر بقلبي

وأغني للمدينة(٢٤)

إن السفر عند شاعرنا أبعد منه بمفهومه المادي، فهو سفر الأحاسيس والقلب الجريح، هو سفر مرتبط بالموت ارتباطاً وثيقاً يعبر عنه في أكثر من موضع في قصائده لا في (السفر والموت) فقط:

لم أولد لم يولد إنسان بعد

تاريخي جرح رحمي جرح

وبلادي يمطرها الوعد

يا أطفال الموت أقيموا فرحي

انهض من قبري عند الفجر

فتلبسني أرض تعدووو...(٢٥)

لا يذهب الشاعر هنا إلى ذكر (تموز) لكنه يستخدم إشارات من الأسطورة يدور عليها مقطعه الشعري الذي يخدم سياق قصيدته.

فالمطر صورة جزئية تشير إلى أسطورة تموز الذي يموت فتمطر السماء دماً ينبت الأرض ربيعاً وزهوراً، والفرح "أقيموا فرحي، أنهض من قبري"، هو البعث الذي يبعثه تموز فتحيا الأرض وتزهر "تلبسني الأرض تعدووو"، فهذه القرائن تدلنا على ما يخفيه الشاعر من إحالة أسطورية، فالغائب اسمه عن النص (تموز) حاضر من خلال روح النص وجملة إيحاءاته، فلم يشكل الرمز الأسطوري عبئاً على حركة النص وحريته، وإنما جاء منسجماً تماماً مع البناء الفني للقصيدة، وذائباً في نسيجها المتناسق.

فالشاعر الذي تحضر جدلية (الحياة والموت) ثيمة في قصائده ودواوينه قد أسقط على تجربته الإنسانية الأسطورية التموزية ليستمد منها الغيث والقوة والانبعاث، وقد تجسدت بالمعادلات الدينية وحياتنا المعاصرة

في صراعنا مع الاستعمار والصهيونية، فحضرت الأسطورة ببعض جزئياتها دون التصريح بالرمز بشكل مباشر، وإنما بصهره في نسيج القصيدة، وهو أمر لافت يجمع بين عظمة الموضوع (الموت والانبعاث) والبعد الجمالي الذي يحمله الإيحاء للقصيدة كما في "السفر والموت".

وحضرت الأسطورة كما في "أهل الكهف" التي توسل سياقها حضور البطل الأسطوري (تموز) فجسد اسمه لحظة التنوير المنتظرة من الأسطورة.

ثانياً ـ سَرْيَنَةُ الأسطورة:

إنه توظيف خلاق لرمز أسطوري، هو سيزيف رمز العبثية في الحياة. فالشاعر الذي ينتمي إلى الحضارة والتراث الإنسانيين دون تعصب ينتقل في قصيدته (سيزيف الدمشقي) من الأسطورة الإغريقية إلى الأسطورة السورية (وهو المقصود بالسَرْيَنَة)، وفيها يستخدم من أحداث الأسطورة جزئية تدور كل مقاطع القصيدة حولها، يستخدم الأحداث التي يريد من الأسطورة أن تحكيها، وكأن الشاعر قد صهر ثقافته كلها في مرجل فنه وأعاد خلق سيزيف ليكون معادلاً موضوعياً لذاته، يستخدمه كقناع ليحكي قصة سيزيف الدمشقي الذي هو لسان حال الشاعر:

سأضرب هذه الصخرة
لأني مولع بالماء
وأزرع رحمها بذرة
تغير صورة الأشياء(٢٦)

من بداية قصيدته يتقصد سيزيف حمل هذه الصخرة، فيشكل صدمة تثير التساؤل الذي تستدعيه جزئية حمل الصخرة، فهل يتعمد أن يحيا حياته بعبثية؟!، وما الذي يستدعي الماء إلى سيزيف؟!، ويعلن أنه سينبئ بتغيير ما:

سأنقش اسم أحفادي
على جدرانها السّمراء
وأمنح من غباوتها
لآلهتي يداً خضراء!!

* * *

سأحمل هذه الصّخرة
وأبحر في هبوب الرّيح
وأركع عند قاع البحر
أفتح قلبه ثغرة
سأدفن فيه ذاكرتي ولؤلؤة
تنسل من سواري القلب
أشرعة إلى البصرة
يعضّ الموج ساريتي
وتنكرني صبايا الرّيح
وتفتح خلف خاصرتي
جراح الحبّ والحسرة

* * * *

سأغسل هذه الصّخرة
بساقية من الأضواء
سأنفخها مزاميراً
لتوقظ نخوة الصّحراء
سأنشد يا رياح الحبّ
للياقوتة الحمراء
تفضّ النار في دمنا
تكحّل جفننا بالماء
وتغسل في حليب النّخل
ليل الكحل والحنّاء(٢٧)

هذه الكلمات الأسرة وجو القصيدة المشحون بنفس الشاعر يغيبنا تماماً عن عبثية سيزيف اليوناني، بل إننا لا نغالي إذا قلنا إن روح الشاعر التي تحوم في فضاءات القصيدة كلها تشعرنا أن هذه الأسطورة إنما هي وليدة القصيدة وشاعرها، ولا وجود لسيزيف قبل الدمشقي الذي خلقته نفس شاعرنا العظمة

الأسطورية، فسيزيف الذي يريده الشاعر يختلف عن سيزيف اليوناني الذي كان يحمل الصخرة من سفح الجبل إلى قمته بعد أن حكمت عليه الآلهة بذلك، فإذا ما وصل إلى القمة تدحرجت الصخرة مرة أخرى فيعود ليبدأ المحاولة من جديد.

فالشاعر يضفي على هذه الأسطورة الخصوصية المشرقية أولاً، فينسبها إلى دمشق ليصبح (سيزيف) دمشقياً، وليس هذا فحسب بل إنه يترك إرثاً لأحفاده "سأنقش اسم أحفادي على جدرانها السمراء".

ثم إن الشاعر وقد سرين أسطورته فإنه يخلصها من ثقل ما تحمله من دلالات (عبثية الحياة) ويحملها رؤاه التي تجسدها الأسطورة خير تجسيد، لأن الوضع المرهق الذي يكابده سيزيف الدمشقي لا يقل إرهاقاً عنه عند سيزيف اليوناني، بل ويتجاوزه إلى ما هو أشد إرهاقاً، لكنه هنا يحمل أملاً ورسالة، فيتقصد هذه الرحلة المضنية، فيحمل الصخرة على كتفيه ويبحر بها في هبوب الريح، وإن كانت صخرة سيزيف اليوناني تعيده إلى الوادي فإنها عند الدمشقي أكثر ولوجاً في عوالم المستحيل (قاع البحر)، ويجدر بنا أن نذكر في هذا الموضع أن الماء تبعث منه الحياة فليس ذكر البحر عبثياً، إنما هو رمية تهدف إلى البعث والحياة، إضافة إلى أن الغوص في البحار رمز لحرب الحياة، حرب الوجود والاستمرار، رمز للمعركة المضنية التي يقوم بها الإنسان في صراعه من أجل الوجود والبقاء...

وفي كل عالم من هذه العوالم يحمل سيزيف رسالة يوصلها، "سأدفن فيه ذاكرتي، ولؤلؤة"، فرحلة سيزيف اليوناني التي تبدأ في نقطة محددة (سفح الجبل) وتنتهي عند أخرى (قمته)، هي عند الدمشقي رحلة أبدية لا نهاية لها، وكأنها شكل من أشكال امتطاء المستحيلات، فالشاعر يتابع بإصرار:

سأوقظ هذه الصخرة
إذا نامت على كتفي
سأنزع منها لؤلؤة
وأكسر قشرة الصّدف
وأبعث واحة غنّاء
لأني آدم صوِّرت في ينبوعها حواء

* * * *

سأدفع هذه الصّخرة
إلى الوادي سأحملها إلى القمّة
سأنقش إرث أحفادي
على جلمودها شجرة
أنا سيزيف يحفر فوقها اسمه
أنا الإنسان يلغم فجره العتمة
متى يا ظلمة الدّنيا تصير جراحه نجمة؟!
متى يتجاوز القسمة؟!
متى ى ى...!! (٢٨)

لقد تقمص الشاعر ألم سيزيف كله ليعيد خلقه من ذاته المحمومة، ويدور بجزئية الأسطورة وهي هنا (حمل الصخرة) في مقاطع قصيدته كلها، لكنه إذ قرر أن رحلته أكثر تحدياً للمستحيل منها عند اليوناني فقد حمل صخرته بكل الأشكال (سأضرب، سأدفع، سأغسل)، ولم يعد الشاعر معنياً بما تحمله الأسطورة من دلالات توحي بها أحداثها، بل أصبحت تمثل ما يريد لها أن تكون فتحولت برؤياه من رمز العبثية إلى رمز للخصب والحب والحياة و"أبعث واحة غناء، لأني آدم صورت في ينبوعها حواء"، ويمتد خصبها لكونها تصلح إرثاً سوف يتركه لأحفاده... فكل أشكال الصعاب التي كابدها تثمر في كل مرة حياةً، وتبعث في كل تارة روحاً جديدة، فكأن لأسطورته طاقة كبيرة بقوة نورانية انتابت القصيدة في كل مقاطعها، فعبرت عن تجربة الشاعر المؤلمة في حياته، ولعل النفي الذي تكرر في حياة الشاعر بألمه

وعذاباته ينسل إلى بداية كل مقطع من مقاطع القصيدة، وهذا النفي، وهو ثيمة أساسية في معظم القصائد، يعده الشاعر بعثاً فيحول سيزيف إلى أسطورة خصب وعطاء، وبكلمات أخرى يتمكن من تحويل عالم سيزيف إلى عالم الشاعر، فينطق رؤياه، ويحمل هدفه، وتتغير رحلته فتستلهم النظرة التي يريد لها أن تكون.

أخيراً فإن الشاعر قد تمكن من تطويع الأسطورة لتحمل رؤيته، من خلال استخدام جزئية صغيرة منها، وتوظيفها لتوحي بالمعنى الذي أراده من تمرده على عبثية سيزيف الذي لم يصبح دمشقياً فحسب بل وحمل دلالة تموز، فمعظم القصيدة تحمل هذه الجزئية، جزئية حمل الصخرة ليدير عليها حكايته، ويصحبها برموز تنسجم معها ليكون الإيحاء الذي يبث روحه في القصيدة مؤثراً، يتكامل مقطعاً إثر آخر حتى تتآزر الإيحاءات المنبعثة من مكابدة رحلته الطويلة، ليعلن أخيراً أن سيزيف هو إنسان الشاعر الذي ينبعث من موته دائماً ويحيل ألم الحياة خصباً ولا يستسلم عن طلب ذلك، ويختم بتساؤله الذي يعلن سراً استمرار نضاله إلى أن تكون الإجابة.

بدت الأسطورة في قصيدته (سيزيف الدمشقي) برهاناً على وعي في استخدام الأسطورة، وتبريراً سحرياً لسرينة سيزيف اليوناني، فالشاعر عرّب أو سرّيَن أسطورته بما يتفق مع المعادل التموزي، كما أن انفتاحه على أسطورة الآخر مكنه من أخذ مضمون الأسطورة التموزية (الخصب والحياة) وصبه في أسطورة سيزيف الذي كان في الأصل يرمز للعبثية.

فلم تأت الأسطورة استعراضاً لثرائه الثقافي وقدراته اللغوية أو من باب الترف الذهني الذي يكابد المعنى، بل إنها أداة لينة في ذات الشاعرة، يديرها بما يتماشى ومقتضيات نصه المعنوية والفنية في اللحظة نفسها، فوسعت صخرته أفق القصيدة، وأعطت بتعدد أشكال حملها ومكابدتها من مقطع إلى آخر أبعاداً دلالية كبيرة حتى تمكنت الإيحاءات والدلالات أخيراً من تبليغ صور الشاعر وأفقه ورؤيته، وبعث روحه وألمه وحكايته في الكلمات، إذ جعل رمزه الأسطوري يتماهى مع لغته وصوره العميقة، وبقيت جزئية الصخرة تدور في القصيدة، تقدم الإيحاءات والدلالات المعنوية والفنية التي يقتضيها بناؤها المحوري إلى أن بلغت ذروة حبكتها باستدعاء البطل الذي يصرح بنفسه وغايته، ليتوج إيحاءاته في آخر القصيدة ببث هم الإنسان فيه وإعلان استمرار نضاله.

٣ـ تماهي الرمز الديني بالأسطورة:

"قد تتضايف عدة مرجعيات (شعبية ـ أسطورية ـ دينية) في قصيدة واحدة، وذلك مفهوم من زاوية أنه لا يمكن عزل كل من هذه المرجعيات عن نسقها الخفي الذي يحيط بها جميعاً"(٢٩)، وليس من المغالاة أن نقول إن هذه المرجعيات تنصهر في قصيدة العظمة لتصبح ذات بعد واحد أسطوري الأفق، إذ يتمكن شاعرنا من رفع الفلكلور الشعبي الديّن إلى مستوى الأسطورة، وقد يصح أن نقول إنه "أسطر الرمز الديني" في قصيدته لا باعتباره رمزاً دينياً يحضر إلى جانب الأسطورة إنما من خلال اللعب على البعد الأسطوري فيه وهو "القوة الخارقة" ومن اللافت في قصيدته "الخضر ومدينة الحجر" كيف تتماهى الرموز الدينية مع الأسطورية لتأخذ نسقاً واحداً هو الأسطورة، ولا يستطيع قارئ هذه القصيدة إلا أن ينشد نحو ما يريد الشاعر، دون أن يتمكن من تمييز ما هو ديني عما هو أسطوري..

وأنهض من رمادي ليس يقنطني بأني مت

لأن القبر يعرف أن ساريتي تحيل القبر بحراً

كي تخوض القبر

وحلم الماء منذ ولدت يصحبني

براءته تصير دماً على وجهي

وإثم الماء ملحاً صار في شفتي
وإثم الماء جرحاً صار في كبدي
وإثم الماء أي حرائق بزغت بلا ضوء؟!
تقلّبني على جمر الهوى على نار من الأسفار(٣٠)

تتجمع في هذه السطور إشارات إلى رمز (العنقاء والخضر) فالعنقاء تبدو من خلال قرينة (أنهض من رمادي) وهو الطائر الأسطوري الذي يرمز إلى الانبعاث من الموت ويلتقي في هذه الإشارة مع ما يذهب إليه الذهن من إشارة (الماء) المرتبط ارتباطاً وثيقاً بالخضر، وإن كان الخضر رمزاً دينياً فإنه قد انتقل من سياقه إلى سياق الأسطورة، فهو "من أصحاب الخوارق العليا عند أديب الأسطورة العربي"(٣١)، ويشترك كل من العنقاء والخضر في قضية الانبعاث، فالطائر ينبعث حياً من رماده، والخضر يعطي الحياة ويمنحها، إذاً الخضر هنا في سياق القدرة الخارقة التي تشكل بعداً أساسياً من أبعاد الأسطورة لا في النسق الديني الذي هو عليه في الأصل، وهذه القدرة الخارقة هي الانبعاث والحياة.

ولا يتوقف الشاعر عند التقاء العنقاء بالخضر، بل إنه يوسع أفق القصيدة إلى ما هو أبعد من ذلك، فيصر على أن يجلب إلى معناه كل ما يقتضيه من الرموز، ويدعمه بكل ما يوضحه ويؤكده ويبعث روح الإصرار فيه.. فالشاعر متألم، تتخمر نطفة البعث في موته ويريد أن يحيا من هذا الموت بكل أشكال الحياة، فيصهر في هذه النفس ما يقدمه الخضر وتموز والعنقاء والصلب لتتجمع كلها وتنفجر بالقيامة التي يريدها:

وكم من مرّة عانقت مهر الموت
لأنّ الموت نبض الماء
وكم من مرّة غرزت نصل الحبّ في كبدي
وكم مزّقت وجه الماء
لأنّي عاشق والبحر يعرفني
لأنّي عاشق والخضر يسكنني
أسوق الخصب في غيم من الأحزان!!
زمان الحزن هذا لا يناسبه من الأوزان
سوى بحر نجيعيٍّ يغيّر سحنة الأرض
زمان الحزن هذا كان.. من غضب ومن رفض(٣٢)

يصرح الشاعر هنا بلفظ الخضر "والخضر يسكنني"، إذ يبدأ قصيدته بالعزف على أنغامه الحزينة في معظم الأحيان، والتي تنتظر البعث والحياة، ونمضي لنجد النفي والنهوض من الرماد ومعانقة الموت "وكم من مرة عانقت مهر الموت، لأن الموت نبض الماء" إلى أن نصل إلى قوله: "لأني عاشق والخضر يسكنني" والذي يلحقه بإشارة رمزية إلى تموز:

أسوق الخصب في غيم من الأحزان!!
زمان الحزن هذا لا يناسبه من الأوزان،
سوى بحر نجيعيٍّ يغيّر سحنة الأرض

إن الشاعر لا يتخذ قناعه من الخضر فقط، بل إنه ليحكي ألمه وحكايته الطويلة مع الحزن والنضال، يجمع من بحر ثقافته الواسع كل الرموز التي يمكن له أن يعبر من خلالها، وينسجها قناعاً واحداً تحكيه القصيدة بانسجام، فهنا يلوح لنا تموز ممتزجاً تماماً مع الخضر حتى لا يمكن التفريق بينهما كما لا يمكن أن نفصل ماء البحر عن الدم المختلط فيهن فقد مزج نذير العظمة بين الخضر وتموز مزجاً حاذقاً جداً عندما جعل البحر نجيعياً، فالدم يرتبط بتموز الذي أمطرت السماء دماً بوفاته، والبحر يرتبط بالخضر الذي كان يمشي على سطحه، وهذه الإشارة المحملة ببعدين ملتحمين تؤدي مؤدى واحداً وهو الانبعاث الذي ستمنحه للأرض..

ثم تتوالى موضوعات السفر والموت إلى أن نجد هذا القناع (الخضر) يندمج مع رمز المسيح إذ يصلبان على الصليب نفسه، في قوله:

لأن القتل صار شريعة والخضر مصلوب على الأسوار (٣٣)

لكن!! ما الذي يربط بين الخضر (رمز الحياة) وبين الصلب؟! إن ما يستدعي الصليب إلى سياق القصيدة هو الانبعاث المنتظر من الصلب، فنهاية المصلوب هي القيامة من موته كما قام العنقاء من رماده وموته، فالشاعر يضيف إلى الشخصية القناع ما يجعلها تحكي ألمه بحدة أكبر وألم أشد، إذ هو يستخدم هنا القناع ليحكي نفسه، وهذا يبدو من خلال استخدامه لضمير المتكلم (يسكنني، يعرفني، أسوق الخصب). وتتمازج الرموز بشكل مكثف في المقطع الأخير من القصيدة حيث يؤدي الشاعر آخر حكايته:

أطير على جناح الحزن والإحياء

أخّمر نطفة الغضب وألغم زائف الأسماء

ويرفع كاهلي صخراً ولا كالصّخر

وأركب مهرة للخضر ولا كالمهر

لأني عاشق ربان لأني عاشق ربان

يسوق الموت راحلتي وأحمل فوق خاصرتي

حجاب الموت

ألا اقرأ فوق شاهدتي "هنا تثوى ضلوع الخضر"

صارت فوق ساريتي شراعاً يمخر الأزمان

يسوق الخصب في غيم من الأحزان..(٣٤)

فتحضر العنقاء التي أشار إليها الشاعر في بداية قصيدته من خلال قرينة الطيران (أطير)، ومهرة الخضر التي أشار الشاعر إلى أنها العنقاء سابقاً بقوله:

أصارت مهرة للخضر عنقاء بلا منقاد؟!

أصار صهيلها التّغريد أم تغريدها التّصهال؟!(٣٥)

فجعل الخضر يمتطي العنقاء ليكون بعثه أكثر انطلاقاً، ويحكي عذابه والعبء الذي يحمله في مسيرة انبعاثه من موته، فيشير إلى سيزيف من خلال جزئية حمل الصخرة التي أخبرنا في قصيدته "سيزيف الدمشقي" على أنها رمز لنضاله لا لعبثية سيزيف اليوناني، ويعود ليذكر الخضر المصطحب في ذاته تموز "هنا تثوى ضلوع الخضر، يسوق الخصب في غيم من الأحزان".

فأخيراً إنه هو الخضر، وغيم الأحزان الذي يسوقه هو الغيم الذي يمطر دماً ليكون العبث.. إن هذا النص تجلٍ دقيق للكثافة في نص نذير العظمة، إذ تنفتح أمداؤه على غنى التراث وأصالته فيبدو تأثر الشاعر الكبير بهذا التراث، لا بل يبدو وكأنه قد تشرب كل ما في التراث وأعاد خلقه في نفسه.

فرفع الرمز الديني كما فعل بالفلكلور الشعبي إلى مصاف الأسطورة ليمتد مع كيانها وماهيتها من خلال استخدام البعد الأسطوري الذي يحمله كل منهما، فاستطاع أن يؤدي المعنى الذي يريده، وأن تخرج قصيدته بتضايف كل هذه المراجع قناعاً منسجماً لشخصية الشاعر، تندمج فيه الأسطورة بالرمز الديني بالحكاية الشعبية، حتى لا نكاد نستطيع أن نقول إن في القصيدة رموزاً متعددة، بل إننا نكاد نرى أن الخضر فقط هو القناع الذي ألبسه الشاعر لنفسه من خلال حضور اسمه صراحة في أكثر من موضع، لكن هذا القناع قد تعبأ بالإشارات والتلميحات، تارة إلى الخصب والحياة من خلال قرائن تموز والصليب المشير إلى القيامة، وتارة إلى البعث من خلال الإشارة بالرماد للحيوان الأسطوري (العنقاء)، وذكر اسمه بعد ذلك مهرة للخضر، ولم يبد بشكل من الأشكال أن القصيدة معبأة بما لا تحتمل مع أن الإشارات قد قادت إلى الكثير من الأساطير، وذلك لأن الشاعر قد وظف أساطيره بطريقة حاذقة جداً من خلال الإشارات والتلميحات فقط، وجعل من أسطورة الخضر قناعاً صريحاً يحمل فيه كل الدلالات السابقة، فاستطاع أن يعبر عن

تجربته الوجدانية بتجارب تاريخية واسعة جداً بصهرها في شعريته المميزة وإعادة خلقها بالقالب الذي يناسب قصيدته معنى وبناء فنياً، فحضور الأساطير المذكورة كلها يمد الشاعر بفكرة الخصب والقوة والانبعاث الذي يريده، فتأتي داعمة للمعنى ومؤدية إياه على مستوى عال، وتكثيف المعنى إنما هو أمر محمود في سياق قصيدة الشاعر، ومن جانب آخر فإن تكثيفه للمعنى لم يكن على حساب البناء الفني للقصيدة، بل إنه وبذكاء توظيفه لهذه الكثافة حافظ على شعرية قصيدته وتوازنها، فلم يحمل لغتها أكثر مما تحتمل عندما ابتعد عن التقرير والمباشرة واستخدام الإشارة والإلماح ليؤدي معناه، فلم يعد بالإمكان أن تنفك أي من أساطير عن لحمة القصيدة المتماسكة، إذ كل منها جزء لا ينبت عن جسم القصيدة، ويتحرك خلالها بانسجام ليقوم بدوره داخل القصيدة لا خارجها..

وللشاعر تجربة واسعة ويد طولى في أسطرة الرمز الديني ــ إذا جاز لنا التعبير ــ ففي قصيدته (خبز عشتار) يذهب مذهباً أكثر بعداً وجرأة في الدمج بين الرمز والأسطورة حتى يأخذ بعداً واحداً وفق نسق القصيدة، فيساوي تماماً بين الرمز الديني (الخضر) والأسطورة فيقول فيها:

إنَّ للخضر ينبوعه، ولعشتار قربانها، فاحيَ بالماء، وانعم بخبز الحياة
يستدير الرّغيف على كفها مثلما تستدير الشّفاه على قبلة
تستحيل ندى في الحلوق شذى في النفوس
آه من حنطة خبّأت وجهها في غبار الطّحين، انتضت لهفة
الجائعين فما عاشقا للسّنين(٣٦)

قد يسبق القارئ الظن بأن القصيدة ما هي إلا ملحمة في الجوع، لكن لفتة متنبهة إلى اسم عشتار وهي إله الخصب، أي مصدر الماء والخبز الذي كرر الشاعر في قصيدته يجعلنا نبتعد عن هذا الظن، ونترك هذه الإشارة قليلاً إلى السؤال الذي يستفزه النص في أذهاننا قبل كل شيء، وهو: ما الذي أتى بالخضر إلى جانب عشتار في هذه القصيدة؟

"قد يخيل للقارئ العادي أن الشاعر يرصف كلماته هنا لمجرد الرصف، أو ليوهم قارئه أنه يعرف رمز الخضر وعشتار أيضاً... والحقيقة التي تتكشف للعين الحاذقة أن الشاعر هنا بمنتهى التلقائية يستثمر (بنك) معلوماته وخبراته الثقافية واطلاعه الذي لا يضاهى على تاريخ الأساطير والرموز وتحولاتها.. ويضع كل ذلك في متناول القارئ(٣٧) من خلال انتقاله بالرمز من مكانه إلى مكان آخر، ويجعل كل هذه الرموز تنتمي إلى نسق واحد، فيرفع الخضر ليجعله منتمياً إلى عائلة الخصوبة والولادة والحب والتي هي بالدرجة الأولى تخص الإله عشتار، وهو يقوم بذلك بشكل ذكي جداً من خلال جمع ذكورة (الخضر) مع أنوثة (عشتار) ليؤديا وظيفة واحدة لا تتم إلا باجتماعهما، وهي إخصاب الحياة وإنبات بذورها... إلخ.

وبالعودة إلى التنبيه الأول، فإن الجوع الذي ذكره الشاعر في قصيدته يصبح مبرراً، لأنه جوع إلى الأنثى واحتياج إليها، وهذا الجوع إنما هو الشكوى التي يبثها الشاعر ويتضرع من خلالها إليها، والخضر شخصية تدخل الخيال في تكوينها أكثر مما يدخل الواقع، فورد في بعض الحكايات أنه عثر على ما يسمى "نبع الشباب" فشرب منه واكتسب الخلود، وهذا النبع هو الذي أشار إليه الشاعر (إن للخضر ينبوعه)، ولأن الخضر يتصف بالخلود فإنه مؤهل لمشاركة عشتار إله الخصب والحب التي تصنع الخبز بيدها، وتبعث الخصب من شفاهها، وتمنح الحنطة للجائعين. ويتفنن الشاعر في ملاقحة الرموز ببعضها من خلال انتمائه إلى سياق حضاري واحد، إذ يمكننا أن نرى في "خبز عشتار" أيضاً التماهي بين وظيفتي عشتار والمسيح من خلال الإشارة إلى الخبز، كأن الشاعر لا يتوانى أن يطلب من عشتار أن تقوم بدور

المسيح في القيامة:

آه يا جارة الخبز والحبّ لا ترحلي، واستديري هنا حولنا

كالرّغيف!!

مثل قرص العجين الذي يستدير لنا قمراً في السّماء رغيفاً

يضيء الظّلام يحيل السّنين شذى وغنى(٣٨)

فاقتران الرموز مع بعضها ليس عشوائياً، إنما هو انعكاس للاوعي الشعبي الجماعي الذي يعبر عنه الشاعر، إذ يجمع في أعماقه اللاواعية رموزاً مختلفة المنشأ متباينة في آلية التشكل وسبب الوجود، حتى تصبح منصهرة في رأسماله الرمزي فيوظفها كما يشاء، ويصب في قوالبها الدلالات التي يريد، ليعطينا إزاحات للرموز تنسجم في نسيج القصيدة المتناسق..

ويتمكن الشاعر بهذا الشكل من رفع الرمز الديني إلى الأسطورة، إذ يقوم بصهرها وتسريبها في نسيج القصيدة دون أن يجاهر باستخدامها، من خلال لغته الشعرية المحوكة من خيوط عديدة، والتي تشكل الأسطورة واحدة منها.

وعندما يخرج الشاعر بالرمز الديني عن سياقه مستخدماً البعد الأسطوري فيه فإنه يكون قد استخدمه كدلالة أسطورية لا كرمز ديني، فكما يمكن للأديب أن يعيد صياغة الأسطورة التي يستغلها في أدبه فيحملها دلالات، ويجردها عن أخرى، فإنه يمكنه في الرمز الديني ـ على الأقل ـ أن يستخدم بعداً من أبعاده فيرفعه إليه، وهو هنا الجانب الأسطوري الخارق!!

وهنا يمكننا أن نسجل لشاعرنا قدرة بارعة على نسج المرجعيات (الدينية ـ الشعبية) في نسق واحد مع الأسطورة، فالتراثات كلها من وثني ومسيحي وإسلامي انصبت في تراب القصيدة وفي روح القصيدة المعاصرة لتعزيز الهوية الحضارية والتعبير عن المعاناة الذاتية، وخرجت كلها في القصيدة التي لا تنتمي إلى رمز دون آخر أو مرجعية دون أخرى، وإنما إلى هوية واحدة ولخدمة هوية واحدة، هي الإنسان!!

الخاتمة:

نستطيع أن نخلص في نهاية البحث إلى أن المتن الشعري الذي يصوغه الشاعر نذير العظمة ينبض بمجموعة من الملامح منها:

١ـ بدت الأسطورة في شعر الدكتور نذير العظمة تحمل ملمحاً جمالياً لرؤيته الشعرية، لها سماتها الخاصة في حقبة مهمة من تاريخ الشعر السوري الحديث. وتتحدد علاقته بالأسطورة؛ إذ لا يجعلها تسيطر عليه وتتحكم به، ولا يتعامل معها من باب الترف الذهني، أو رغبة في تطعيم قصائده بتزيينات طارئة، خالية من المعنى، وإنما تأتي عفو الخاطر وبتلقائية لا تلقي عبئاً على القصيدة في بنائها الفني والمعنوي..

٢ـ وعي الشاعر في آليات استخدام الأسطورة بما يتفق وسياق القصيدة ومعناها، فهو لا يرصف الأساطير في قصيدته دونما داع يدعو إليها، وإنما يجيء بالشكل الذي يتوسله المعنى لها، فتكون إما إلماحاً وإشارة كما في استخدامه لرموز الموت والانبعاث، وإما ذكراً للبطل الأسطوري أو سرداً لجزئية من الحكاية الأسطورية يدور عليها معنى القصيدة كلها فنجدها تحضر في كل مقاطعها كما في قصيدته "سيزيف الدمشقي"، ويأتي هذا التوظيف أخيراً بما يخدم البناء الفني للقصيدة.

٣ـ قدرة الشاعر على إعطاء الأساطير فضاءات أوسع ورؤى أبعد، ويتجسد ذلك من خلال براعته في الانتقال من الأسطورة الإغريقية إلى الأسطورة العربية السورية كما في قصيدته "سيزيف الدمشقي" وهو في هذا الاستدعاء للأسطورة بما يتناسب مع الدلالات التي يريدها يعبر عن وعي لوظيفة الأسطورة

ودورها في إضافة بعد دلالي ثري للقصيدة..

٤ـ يظهر عند الشاعر وبوضوح قدرة على استدعاء للميثولوجيا برموزها وبعوالمها وأسمائها وحكايتها أي ما هو (ديني ـ شعبي ـ أسطوري) لتتماهى كلها في نسيج قصيدته وتؤدي دوراً متناسقاً داخل النص الشعري، فتضيع الفروق الحادة بينها لدى حضورها في المتن الشعري الذي يضيق الهوى بينها، ويحيل اختلافاتها أشكالاً جمالية من الائتلاف..

٥ـ وأخيراً فإن الأسطورة في ديوان الشاعر والقصائد التي وقفنا عليها لم تكن هدفاً بحد ذاتها، وإنما كانت لبنة أساسية في القصيدة تلتحم مع لبنات أخرى مهمة تقوم عليها القصيدة، وتتحرك داخل القصيدة بما يذهب ومقتضيات النص الجمالي، فتقوم بما يدعى "لحظة التنوير" بحسن توظيفها وانسجامها مع جسم القصيدة.

ولتكون الأسطورة جزءاً من جسم القصيدة، ينبغي أن تكون أولاً جزءاً من معاناة الشاعر وشخصيته وفلسفته، أي جزءاً منصهراً في بنيته العميقة الفكرية والثقافية والوجدانية، فيتمكن حينها من الإحساس بحركة الأسطورة في النص كما تتفاعل نفسه معها.. وهذا ما فعله شاعرنا العظمة.

إن علاقة الشعر بالأسطورة علاقة قديمة تشهد لها العديد من المخلفات الفنية كالملاحم البابلية والإغريقية والصينية. ففي الصين "مؤرخو الفن يجمعون على أن معتقداتها الأسطورية كانت المضمون الوحيد لأقدم صور التأليف الشعري فيها"(٣٩).

ولا أحد ينكر أن الشعر تجربة وجمالية عميقة تتصل بأعمق مكونات الأمة ومشاعرها، وتستخدم من اللغة أقرب ألفاظها وكلماتها إلى الحسن، وأكثرها قدرة على الترميز والإشعاع بهذه المكونات، وهذه النظرة إلى الشعر لا تختلف عن "النظرة التي ترى في الأسطورة شكلاً من أشكال التعبير العذري عن التجربة الإنسانية في مغامرتها الأولى مع الطبيعة والحياة"(٤٠).

ومن ثم فإن الشعر والأسطورة متصلان بالتجربة الإنسانية، حافلان بمنطوقها وأسرارها، ويعبران عن مكوناتها وبواعثها النفسية والجمالية.. ومن هنا يمكن القول إن عودة الشاعر المعاصر إلى استخدام الأسطورة في الشعر، هو في واقع الأمر عودة حقيقية إلى منابع التجربة الإنسانية "ومحاولة التعبير عن امتداداتها في وقتنا الراهن، بوسائل عذراء، لم يمسسها الاستعمال اليومي فيمحي عنها صفة القداسة والسحر"(٤١).

وربما كانت الأسطورة من هذه الناحية بالذات، في زمانها، أعمق الأشكال وأكثرها استجابة لحاجات الإنسان في تلك المرحلة، فهي من حيث الشكل قصة محكومة بمبادئ السرد القصصي، لكنها كثيراً ما تأتي في قالب شعري يساعد على روايتها وتداولها، ومن حيث التأثير فهي "تتمتع بقداسة كبيرة وسلطة عظيمة على عقول الناس، وهي سلطة تضاهي سلطة العلم في العصر الحديث"(٤٢). إضافة إلى ذلك فإن الأسطورة "ذات مضمون عميق يشف عن معاني ذات صلة بالكون والوجود وحياة الإنسان"(٤٣).

بهذا الخليط من الأفكار والتصورات والخيال الواسع استطاعت الأسطورة أن تعبر عن قلق الإنسان وتساؤلاته، وهنا تلتقي الأسطورة بالشعر وبالتجربة الشعرية المعاصرة على وجه الخصوص لأن الأسطورة لغة كثيفة موحية قادرة على الترميز والإثارة، تتضمن شحنة من الإحساسات والعواطف تمكنها من التعبير عن هموم الإنسان المعاصر وقلقه وتساؤلاته، فما يربط الشاعر المعاصر بالأساطير والتراث الشعبي عموماً، هو تلك السمات الفنية التي تتمتع بها هذه الأساطير، ومنها القدرة على التشخيص والتمثيل، ومنح الحياة للأشياء الجامدة، واستخدامها الظلال السحرية للكلمات، والصور البيانية القادرة على الإحاطة والكشف، أضف إلى ذلك، هذه الطاقة

الخيالية الجامحة القادرة على ارتياد عالم الطبيعة والإنسان.

الهوامش:

١ـ خورشيد ـ فاروق، أدبُ الأسطورة عند العرب، جذور التفكير وأصالة الإبداع، مجلة (عالم المعرفة الكويتية)، مطابع السياسة، الكويت ١٤٢٣هـ، ٢٠٠٢م، ص ١٩.
٢ـ د. غنيم ـ غسان، الأسطورة والحكاية الشعبية في الشعر الفلسطيني الحديث والمعاصر، دار العائدي، دمشق، ط١، ٢٠٠٨م، ص ٢٤.
٣ـ د. العظمة ـ نذير، سفر العنقاء (حفرية ثقافية في الأسطورة)، وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٩٦م، ص ٦٠.
٤ـ د. غنيم ـ غسان، المرجع نفسه، ص ٢٤.
٥ـ د. العظمة ـ نذير، المرجع نفسه، ص ٦٠.
٦ـ د. غنيم ـ غسان، المرجع نفسه، ص ٢٦.
٧ـ د. غنيم ـ غسان، المرجع نفسه، ص ٢٦.
٨ـ د. غنيم ـ غسان، المرجع نفسه، ص ٢٧.
٩ـ د. العظمة ـ نذير، المرجع السابق، ص ٦١.
١٠ـ د. زكي ـ أحمد كمال، الأساطير (دراسة حضارية مقارنة)، دار العودة، بيروت ط٢، ١٩٩٧م، ص ٢٠٠.
١١ـ د. بلحاج ـ كاملي، أثر التراث الشعبي في تشكيل القصيدة العربية المعاصرة، اتحاد الكتاب العرب، دمشق ٢٠٠٤م، ص ٣٢.
١٢ـ د. بلحاج ـ كاملي، المرجع نفسه، ص ٣٣.
١٣ـ د. بلحاج ـ كاملي، المرجع نفسه، ص ٣٣.
١٤ـ السواح ـ فراس، الأسطورة والمعنى في الميثولوجيا والديانات المشرقية، دار علاء الدين، دمشق، ط١، ١٩٩٧م، ص ١٤.
١٥ـ د. جمعة ـ حسين، نذير العظمة شاعر متعدد المواهب، سلسلة الأعلام، اتحاد الكتاب العرب، دمشق ٢٠٠٨م، ص ٩.
١٦ـ د. جمعة ـ حسين، المرجع نفسه، ص ١١.
١٧ـ د. جمعة ـ حسين، المرجع نفسه، ص ٨.
١٨ـ د. عبد المولى ـ محمد علاء الدين، قراءة في التجربة الشعرية للشاعر نذير العظمة، سلسلة الأعلام، ص ٤٧.
١٩ـ د. العظمة ـ نذير، ديوان الخضر ومدينة الحجر، دار الأنوار، دمشق ١٩٧٩، ص ٢١.
٢٠ـ د. العظمة ـ نذير، المرجع نفسه، ص ٢١.
٢١ـ د. العظمة ـ نذير، المرجع نفسه، ص ٢١ ـ ٢٢.
٢٢ـ د. العظمة ـ نذير، المرجع نفسه، ص ٢٢.
٢٣ـ د. العظمة ـ نذير، المرجع نفسه، ص ٢٢.
٢٤ـ د. العظمة ـ نذير، المرجع نفسه، ص ٣١.
٢٥ـ د. العظمة ـ نذير، المرجع نفسه، ص ٣٢.
٢٦ـ د. العظمة ـ نذير، المرجع نفسه، ص ٨٥.
٢٧ـ د. العظمة ـ نذير، المرجع نفسه، ص ٨٦ ـ ٨٧.
٢٨ـ د. العظمة ـ نذير، المرجع نفسه، ص ٨٨ ـ ٨٩.
٢٩ـ د. عبد المولى ـ محمد علاء الدين "تأصيل الحداثة وتحديث الأصالة" قراءة في التجربة الشعرية للشاعر نذير العظمة، سلسلة الأعلام ـ ص ٥٢.
٣٠ـ د. العظمة، ديوان الخضر ومدينة الحجر ـ ص ٩٢.
٣١ـ د. خورشيد ـ فاروق ـ المرجع السابق ـ ص ١٦٥.
٣٢ـ د. العظمة ـ نفس الديوان ـ ص ٩٢ ـ ٩٣.
٣٣ـ د. العظمة ـ نفس الديوان ـ ص ٩٤.
٣٤ـ د. العظمة، نفس الديوان، ـ ص ٩٦ ـ ٩٧.
٣٥ـ د. العظمة، نفس الديوان، ص ٩٥.
٣٦ـ د. العظمة نذير ديوان (خبز عشتار) ـ ص ٧.
٣٧ـ عبد المولى ـ محمد علاء الدين ـ المرجع السابق ـ ص ٥٣.
٣٨ـ د. العظمة ـ نذير ديوان (خبز عشتار) ـ ص ٨.
٣٩ـ زكي ـ أحمد كمال ـ الأساطير دراسة حضارية مقارنة، دار العودة ـ بيروت ـ ط٢ ـ ١٩٧٩ ـ ص ٢٠٠.
٤٠ـ د. بلحاج ـ كاملي، أثر التراث الشعبي في تشكيل القصيدة العربية المعاصرة (قراءة في المكونات والأصول) اتحاد الكتاب العرب دمشق١ ٢٠٠٤ ـ ص ٣٢.
٤١ـ د. بلحاج ـ كاملي، المرجع نفسه، ص ٣٣.
٤٢ـ د. بلحاج ـ كاملي ـ المرجع نفسه، ـ ص ٣٣.
٤٣ـ السواح ـ فراس، الأسطورة والمعنى في الميثولوجيا والديانات المشرقية، دار علاء الدين دمشق، ط١ ١٩٩٧، ص ١٤.

المصادر والمراجع:

١ـ الدواوين:

ـ د. العظمة ـ نذير ـ خبز عشتار دون مكان طباعة ودون تاريخ.
ـ د. العظمة ـ الخضر ومدينة الحجر ـ اتحاد الكتاب العرب ـ دمشق ـ ط١ ١٩٨١م.

٢ـ المراجع العربية:

ـ د. غنيم ـ غسان ـ الأسطورة والحكاية الشعبية في الشعر الفلسطيني الحديث والمعاصر ـ دار العائدي للنشر ـ دمشق ط١ ٢٠٠٨م.
ـ د. العظمة ـ نذير ـ سفر العنقاء حفرية ثقافية في الأسطورة ـ وزارة الثقافة ـ دمشق ط١ ١٩٩٦م.
ـ د. بلحاج ـ كاملي ـ أثر التراث الشعبي في تشكيل القصيدة العربية المعاصر (قراءة في المكونات والأصول) ـ اتحاد الكتاب العرب ـ دمشق ط٢ ٢٠٠٤م.
ـ د. زكي ـ أحمد كمال ـ الأساطير دراسة حضارية مقارنة ـ دار العودة ـ بيروت ط٢ ١٩٧٩م.
ـ د.السواح ـ فراس ـ الأسطورة والمعنى دراسات في المثيولوجيا والديانات المشرقية ـ دار علاء الدين ـ دمشق ط١ ١٩٩٧م.

٣ـ الدوريات:

ـ مجموعة باحثين: الشاعر د. نذير العظمة سلسلة الأعلام ـ اتحاد الكتاب العرب ـ دمشق ٢٠٠٨م.
ـ د. خورشيد ـ فاروق: أدب الأسطورة عند العرب جذور التفكير وأصول الإبداع. مجلة عالم المعرفة ـ الكويتية ـ عدد ٢٨٤ ـ ٢٠٠٢م.

❑❑

حياة في حوار
أنموذج السيرة الذاتية المشتتة

د. محمد صابر عبيد

مدخل

لا تتوقف أشكال السيرة الذاتية عند حدود أنواع معينة تتمتع بقدرٍ عالٍ من الصفاء النوعي والأجناسي، بل تتنوع بقدر تنوع الكتّاب والأدباء والمؤلفين في التعبير عن ذواتهم وتجاربهم ومناطق متعددة وكثيفة من حياتهم، على النحو الذي يسمح لنا بإدخاله في الفضاء العام للنص السيرذاتي وحساسيته المغامرة. والحوار أحد أصناف هذا التعبير عن تجربة الذات في الحياة والثقافة والفكر والأدب والمجتمع، وبحسب نوعية الحوار والمحاوِر والمحاوَر وزمنيته ومكانيته وظروفه، لكنه في الأحوال كلها إنما يعبّر عن جوهر هذه الذات ورؤاها ومواقفها ووجدانها وضميرها السيرذاتي المتجوهر في حديثها.

الحوار المطوّل والثري الذي أجرته الدكتورة أنطوانيت زحلاوي على مراحل مع الكاتب الموسوعي الدكتور خالد محي الدين البرادعي وجاء بعنوان ((حياة في حوار))[1]، يدخل في إطار من أطر السيرة الذاتية على النحو الذي قدّمنا، وينطوي على قدرٍ مهم من انفتاح البرادعي الرحب والحرّ على فضاء هذا الحوار، بحيث حفل بأطياف خصبة من حساسية السيرة الذاتية وأنموذجها وقضاياها.

ونلج المدخل هنا بما قدّمته المحاورة من أفكار وقيم ورؤى فيما يخصّ جهدها في هذا الميدان، إذ تقول: ((**تولدت لديّ قناعة لا يرقى الشك إليها عن وجود تيّار إبداعي له خصوصيته وفردانيته، اسمه التيّار البرادعي في الإبداع الشعري والمسرحي والفرعان هما من شجرة باسقة واحدة**))، واستناداً إلى هذه المساحة الواسعة التي أفردتها لعملها راحت تتصدّى لمهمة الحوار برؤية واضحة ومنهج معقول.

تقدّم أولاً رؤيتها لمنتجه الإبداعي في مجال الشعر والمسرحية الشعرية حيث يتميّز البرادعي ويتفرّد ويشتهر، فتقول: ((**القصيدة لديه تشبه القصة أو الحكاية بمتانة التركيب وتراص الصور وتتابع المقاطع. والمسرحية الشعرية لديه لا يشبهها إبداع آخر ولا حتى الإبداع الذي ينتسب إلى جنسها، وأي مسرحية شعرية له تمتلك قارئها وتأسر متلقيها ثم تنام وتصحو في ذاكرته**))، وهي رؤية شخصية لها تسمح لها بأن تقترب على نحو أصيل وحسّاس من شخصية المبدع وتجربته.

وفي إطار التميّز والخصوصية تنظر إلى إقبال الباحثات الإناث على دراسة تجربته نوعاً من الخصوصية، إذ أحصت ((**أكثر من خمس عشرة طالبة جامعية كتبت رسالتها عن إبداعه إلى جانب الطلاب الذكور.**))،

كانت مثار اهتمام غير اعتيادي عندها قادها إلى تبنّي هذا المشروع ((**كل هذه الخصائص كانت وراء انجذابي إليه**)).

ثم تصف ميدان العمل وشكله وفضائه ـ مكاناً وزماناً وحدثاً ـ وطريقة بناء الاستحضارات، وما تراه من نتائج لعملها على الأصعدة الشخصية والأدبية والثقافية والمهنية، معبّرة عن ذلك بقولها: ((**تعددت اللقاءات، تارة في بيروت، وأخرى في دمشق، وثالثة في حمص، ورابعة في شتورة، ومرة في يبرود. وكان هذا الحوار. وعلى الرغم من كونه حواراً يعتمد إجابات الدكتور البرادعي على أسئلتي إلا أنه سيرة حياة بعد أن اكتملت وتعانقت فصوله، ويمكن لأي طالب أو طالبة أو باحث أن يدوّن سيرة البرادعي من خلاله. إذا صحّ ما أقول أكون قد أسهمت ولو بجزء يسير بتعريف عشاق شعر البرادعي بجانب من حياته الشخصية. وهذا ما أنا جدّ سعيدة به. ولا بد من الإشارة إلى أن هذا الحوار الشامل انتهى مع نهاية عام ٢٠٠٣ فهو يغطي نصف قرن من حياة مبدع كبير**))، ولعلّ وصفها لهذا الحوار بأنه يغطي نصف قرن من حياة مبدع كبير مما يدخل في صميم التشكيل النصّي للسيرة الذاتية، ويجيب على بعض المهم من أسئلتها.

النشأة وفضاء التكوين الأول

لخّص البرادعي نشأته في المكان والزمن والحدث بشبكة من التوصيفات المحددة التي يمكن بحشدها في سياق خطي واحد، التعرف إلى سيرذاتية التكوين الأول له وإدراك طبيعة وكيفية وحساسية هذا التكوين ومستوى تأثيره في شخصيته وسيرته.

يصف مكان الولادة على النحو الآتي:

((**ولدت في يبرود المدينة حالياً والقرية سابقاً**))

ويتوسّع في الوصف توغلاً في عمق التاريخ والباطن الثري لمكان الولادة:

((**يبرود هذه موقع لتجمّع سكّاني عمره مائة وخمسون ألف سنة والآثار التي استند إليها هذا التاريخ ماثلة وموجودة وبعضها مركون في متحف دير عطية وهو مئات القطع من الأدوات الحجرية**)).

ثم تبدأ الصورة السيرذاتية بالتكوّن والتجوهر عبر الإشارة إلى انطلاق الفضاء القرائي التقليدي الأول له:

((**في تلك البقعة ولدت وأدخلني والدي إلى شيخ الكتّاب حيث تعلمت قراءة القرآن الكريم وحفظت معظمه**)).

مصوّراً انعكاسات هذا الفضاء المدهشة على الماحول الاجتماعي الذي كان يرى في هذا التفوق التعليمي البسيط وكأنه أعلى درجات التحصيل:

((**وكان فرح والديّ لا يقدّر آنذاك وكأن ابنهم نال إحدى الشهادات العالية. وبارك لي ولأهلي الأقارب والجيران. وكلما دخل علينا زائر كان يطلب مني قراءة سورة من القرآن الكريم ليتأكد من حفظي، كان هذا في عام ١٩٤١ إن لم تخنّي الذاكرة**)).

وتتمظهر أولى خطوط الموهبة الكتابية في وقت مبكر نسبياً، لم يكن لا الزمن ولا المكان قادرين على دفع هذه الخطوط باتجاه التبلور والصيرورة:

((**إن الكتابة التي أقوم بها في تلك الفترة الكالحة كانت تتم على أوراق مستعملة مكتوب عليها بالآلة الناسخة، كنّا نشتريها من دكّان السمّان في الحارة بثمن بخس ونكتب على وجهها الآخر. ولأنها مرحلة ما قبل الكهرباء كنت أكتب وأنا في وضع السجود على ضوء قنديل يوقد بالكازولين تنبعث منه رائحة لا تحتمل وضوء باهت شحيح**)).

ثم تبدأ مرحلة التعليم المنظّم التي يبرع بها البرادعي براعته في التعليم الديني التقليدي، على النحو الذي ينال رضى دائماً:

((**دخلت المدرسة الابتدائية الوحيدة**

آنذاك في القرية. وكان تقدير المعلمين لي هو نفس تقدير الشيخ أحمد المغربي لي شيخ الكتاب)).

يتطوّر هذا المفصل السيرذاتي في درجة أخرى يتقدّم فيها في سلم الدراسة ويحصل على هدية لها معنى رمزي في حياته:

((في الصف الثاني الابتدائي أهداني مدير المدرسة دفتراً صغيراً مشكولاً به قلم رصاص. ومكتوباً عليه: هدية المدرسة إلى التلميذ النجيب خالد البرادعي)).

لكنّ فترة ما من حياته ظهرت وكأنها حدّاً فاصلاً في تحوّل الحياة لديه إلى صورة واحدة قاسية التشابه، لفرط قلّة التنوع والحيوية فيها:

((أظن سنين العمر كلها سواء ما بعد إنهاء خدمتي الإلزامية في الجيش السوري)).

أما رحلة العمل فإنها أكثر مفاصل السيرة الذاتية البرادعية قسوة، لما انطوت عليه من ظلم كبير تحمّله في سن مبكر جداً:

((قصدت الشام فعلاً وكنت في الثالثة عشرة من عمري آنذاك والتحقت بمصنع أثاث)).

يحشد الكثير من الصور المؤلمة التي كانت تحيط بفضاء هذا المفصل السيرذاتي الخطير في حياته وتجربته: **((وسائط التنقل كانت محدودة والنقود التي أحصل عليها قروشاً محدودة مما حرمني من التنقل بين دمشق وبيرود لأنطوي انطواء السجين بين القراءة والتخيل والحزن والحرمان)).**

ينتقل بعد ذلك إلى تصوير مفصل آخر يتعلّق بجانب مهم من جوانب تجربته الشعرية، في سياق الدفاع عن مثالب هذه التجربة وتبريرها:

((إذا كان الصخب الموسيقي أو الإيقاع المرتفع في شعري والذي لم أستطع التخلص منه إلى الآن يعيبه بعض النقاد عليّ. فهو من مخلّفات حفظي لشعر عمر بن الفارض))

وقد ظلّ المجال الورقي المرتبط بحساسية الكتابة الإبداعية حلماً ثرياً، طالما غازل البرادعي حتى في أقل صوره أهمية:

((عندما كنت أحصل على جريدة أو مجلة أعتبر نفسي حصلت على ثروة))

يذهب أيضاً وفي سياق تفسير جزء من الطبيعة الخاصة لتجربته الإبداعية إلى الكشف عن معين مهم زوّد تجربته بفهم خاص للأشياء والكتابة:

((بدأت أطرق أبواب علم النفس وانجذبت إلى هذا العلم بشغف حيث قرأت كل ما توفر في مكتبات دمشق في تلك الفترة، وظلت علاقتي بعلم النفس وتياراته إلى الآن))

ويكشف أيضاً عن فيض الشعر الذي يشعره في مخيلته المعطاء:

((كنت أحس أن الشعر يصل إلى إدراكي أو ذاكرتي أو وعيي كما يتحدّر الماء إلى مكان خفيض))

كما يكشف عن قضية مهمة في تشكيل البدايات الإبداعية التي عمل عليها، حيث إن الكتابة القصصية والروائية بدأت لديه قبل الشعر:

((بدأت بكتابة القصة القصيرة ونشرت بعضاً منها في أواسط الخمسينيات. ثم بدأت كتابة رواية طويلة لها شأن محزن في أعماقي. وكانت محاولتي الشعرية الأولى بعد هاتين الخطوتين))

فضلاً على الكشف عن الروافد الأخرى التي أسهمت في تكوين شخصيته الأدبية وسيرته الإبداعية وطوّرت رؤيته للأشياء:

((كانت قابليتي لقراءة التاريخ وبعض الدراسات النفسية والفلسفية لا تقاوم))

وبما أنه يعرف بأن الذاكرة هي المصدر المركزي المموّل للاسترجاع والاستعادة السيرذاتية، فإنه يصف هذه الذاكرة الغريبة على هذا النحو:

((الذاكرة كيان مدهش وعالم مليء بالغرابة والحيرة. فكيف نحفظ وكيف ننسى وكيف نتذكر ما حفظناه وكان منسياً))

تمثل فترة الخدمة الإلزامية مفصلاً سيرذاتياً مهماً لذا فإنه يحاول وضعها في مسار معين من مسارات سيرته، ويروي عنها ما يجده مهماً في هذا السياق:

((فرزت إلى فوج المغاوير في قطنا لأمضي سنتين كانتا من أكثر سنوات العمر اكتساباً للمعرفة وتدريباً على تحمل الشدائد والمران على الصعوبات))

ومدى انعكاس ذلك على حياته الشخصية وصعوباتها وطبيعة المهمة الملقاة على عاتقه بعد ذلك:

((قبل الخدمة الإلزامية توفي والدي. وأنهيت خدمتي لأجدني مضطراً إلى إعالة أم وثلاث أخوات وملحقات أخرى))

لذا فإن تجربته في الغربة للحصول على ما يمكنه في تدبير شؤون حياته المعيشية، كانت مفصلاً حيوياً آخر من مفاصل هذه السيرة:

((أمضيت السنة الأولى في الكويت وكأني الصنم لم أقرأ حرفاً ولم أكتب حرفاً ولم أطالع صحيفة على الإطلاق. وكان ذلك الصمت ضرورياً لاسترداد أنفاسي ولأقف على قدمي كما يقال))

أما الجانب الاجتماعي السيرذاتي فإنه يذهب إليه بكل بساطة على النحو الآتي:

((عدت إلى الشام عام ١٩٦٥ وتزوجت))

واصفاً بعد ذلك الظروف الاجتماعية والحياتية والاقتصادية المرافقة لهذا الفضاء، قبل الانتقال إلى بيروت حيث اغتنت تجربته بذلك:

((من وسط عادي جداً. وبدأت أهدم بيتي القديم ورسمت مخططاً بدون معاونة أي مهندس وبدأت بإنجاز داري التي أقطنها. وأمضيت سنتين في بيروت كانتا غنيتين بترسيخ علاقات هامة في الوسط الأدبي))

غير أن مرارة العيش قادته مرّة أخرى إلى خوض تجربة جديدة في الغربة، كان لها الأثر العميق من جهة أخرى في التكوين الثقافي والإبداعي:

((لكن العوز المادي ومتطلبات العيش وبناء البيت وهموماً أخرى دفعتني للعودة إلى يبرود. وما لبثت أن استقرّ بي المقام في الكويت للمرة الثانية. كان هذا الرحيل في أوائل عام ١٩٦٧. وما أن بدأت أتحسّن مادياً وأشتري الكتب بشراهة كالجائع الذي أبصر مائدة عليها من أطايب الطعام))

لكنه ما يلبث أن يستعيد أنفاسه ليبدأ بتحدّي الزمان والمكان وتحدّي نفسه أيضاً، وهو يمضي في سبيل المعرفة والتعلّم بكلّ قوة وإرادة:

((انتسبت إلى معهد لتعليم اللغة الإنكليزية. وكانت مكتبات الكويت على قلة عددها زاخرة بألوان المعرفة من الفكر الماركسي والفكر الغربي والفكر الديني وما تجدد تحقيقه وإخراجه من ذخائر التراث العربي والإسلامي))

يرافق ذلك مشروع قرائي عميق وحيوي عارف بقيمة ما يفعل، أسهم على نحو كبير في تطوير شخصيته المعرفية والإبداعية:

((بالتأكيد لم يغب عني شاعر عربي واحد من طلائع الأوابد الجاهلية التي وصل إلينا والى تاريخ هذا اليوم. إضافة إلى قراءاتي الشعرية الأخرى التي تشمل جانباً عريضاً من شعر شعراء الدنيا))

كل ذلك قاد البرادعي إلى الانفتاح على مسارات الإبداع، ثم البدء بالكتابة المتطورة والنشر الذي وضعه في المسار الذي طالما حلم به:

((في تلك المرحلة مرحلة الستينيات. بدأت أنشر نتاجي الشعري في مجلة الآداب اللبنانية وفي بعض الصحف السورية. وخاصة في مجلة المعرفة التي بدأت تصدر عام ١٩٦١ بدمشق. وبدأت علاقتي تترسخ

مع صحف الكويت منذ سنوات الستينيات))

ولا شك في أن هذه الإضاءات الاستذكارية الاسترجاعية بتشكيلاتها المتعددة والمتنوعة التي تنتظم في سياق واحد تدخل قطعاً في عمق الكتابة السيرذاتية، حتى وإن جاءت استجابة لحوارية معينة ترتبط على نحو ما بالظروف الزمكانية الضيّقة لفضاء الحوار، لأن الإجابات هنا إنما تعبّر عن رغبة سيرذاتية واضحة في الكشف عن جوانب مهمة وحافلة على هذا الصعيد من التجربة، التي إذا ما استبعدنا أنها كانت نتيجة لأسئلة خارجية من محاور خارجي، فإنها تدخل عملياً في صميم عمل الكتابة السيرذاتية، لما توافرت عليه من حسّ سيرذاتي في الكشف والتعبير والتصريح وتثبيت الحقائق التاريخية المرتبطة بالسيرة، من حيث النشأة الأولى والتكوين والتطور والتشكل، وكل ما يحيط بهذه المفردات السيرذاتية الأصيلة من فضاءات وقيم وحدود.

النشأة الثقافية وحساسية المكوّنات السيرذاتية:

قدّم البرادعي صياغة مكثّفة وواضحة لإشكالية النشأة والمكونات الثقافية التي صنعت تجربته، وشكلت المعالم الأساسية التي جعلته جزءاً من الوسط الأدبي والثقافي وفاعلاً ـ بعد ذلك ـ في المشهد ومؤثراً فيه، وسجّل في هذا الصدد الكثير من الفصول الزمنية والمكانية التي أسست مفصلاً جوهرياً من مفاصل سيرذاتية تجربته الإبداعية، وكوّنت الكثير من قناعاته ورؤاه تجاه الواقع والأشياء. يتناول شخصية الشاعر علي الجندي بوصفه صاحب الفضل الأول في مدّ يد المساعدة له، بحيث يتحوّل إلى شاهد حيّ على مطالع التجربة الأولى وجزء من حيوية التجربة السيرذاتية الأدبية:

((لا بد لي من الإشادة بموقف علي الجندي مني وتشجيعه لي فهو يختلف عن عشرات الزملاء الذين حاولوا إطفاء الشموع كافة في طريقي))

ومن أهمية علاقته بالشاعر علي الجندي أنها كانت مرتبطة بأهم تجمّع أنشئ في سورية حتى الآن وهو اتحاد الكتاب العرب، إذ كان البرادعي مع الجندي من المؤسسين الأوائل لهذا التجمع الذي مازال هو وطن الأدباء في سورية:

((أخبرني علي الجندي بفكرة تأسيس دار أو مركز أو تجمع يضمّ الطاقات الإبداعية في سورية وبعد أسابيع كنت إلى جانب النخبة الذين أسسوا هذا التجمع وأسموه: اتحاد الكتاب العرب))

ومن العلامات السيرذاتية الثقافية البارزة التي سجّلها البرادعي في هذا السياق أنه أسهم في تأسيس منابر إعلامية ثقافية مهمة، لها اليوم حضور مهم:

((أسهمت في تأسيس أكثر من صحيفة من أهمها القبس التي تأسست في أوائل السبعينيات وكنت واحداً من مؤسسيها))

ويروي في نطاق سيرته الأدبية طبيعة التشكل الأول لحساسية العلاقات الثقافية والأدبية، ولاسيما حين اشتغل في الصفحات الثقافية محرراً أدبياً انفتح على المراكز الثقافية والأسماء الفاعلة في المشهد الثقافي العربي:

((أقمت شبكة من العلاقات الجميلة مع المراكز الثقافية ومراكز صنع الكتاب ومراكز الفعل الفكري على مستوى الوطن العربي. وكانت الصفحتان الأدبيتان الأسبوعيتان في القبس مركز استقطاب ثقافي هائل. لكني تركت القبس بعد سنتين من تأسيسها أمام بعض المضايقات))

ويعرض لأول نشاط في سيرته الأدبية وكان من الأنشطة البارزة في حياة الثقافة العربية حيث شارك فيه أشهر شعراء الأمة آنذاك:

((أول نشاط على مستوى قومي شاركت به كان في مدينة الموصل في العراق عام ١٩٧١ بمناسبة مرور ألف سنة على وفاة أبي تمام الطائي))

ثم يعرض بعد ذلك للمشاركات الأخرى

التي مثّلت سيرته الأدبية الشعرية في هذا السياق:

((دعيت في الأعوام ٧٢ ـ ٧٣ ـ ٧٤ للمشاركة في المربد. وكانت سنوات غنية تعرفت من خلالها على مجمل التيارات الشعرية العربية وعلى تيارات النقد المصاحبة. وكنت أحد المشاركين في المؤتمر العام للأدباء والكتاب العرب ومهرجان الشعر المصاحب له والذي انعقد في بغداد عام ١٩٧٥))

يتحدّث أيضاً عن أول لقاء مع جمهور عربي بوصفه مناسبة تاريخية تستحق التسجيل في إطار السيرة الذاتية الأدبية:

((كان أول لقاء لي مع عرب تونس أولاً وذلك في المؤتمر العام للأدباء والكتاب العرب الذي انعقد عام ١٩٧٣))

لكن ثمة انعطافة خطيرة تحصل في كسر حيوية هذا السياق الذي كان يسير في طريق إيجابي وحيوي ومثمر:

((لكن فترة الراحة النفسية والمادية التي حققتها في الكويت لم تطل. ولعل قدري يريد لي دائماً أن أعيش القهر والمعاناة. فصدر قرار يريد إبعادي سياسياً عن الكويت عام ١٩٧٦))

ويربط تجربته بتجربة التوحيدي نتيجة لما لقيه من معاناة على الصُعُد كافة:

((من خلال أسفاري. لبنان. الكويت. وفترات مكوثي في سورية أحسست أن معاناتي في كتاباتي وفي تدبير شؤون معيشتي أجزاء من حياة التوحيدي أو أن التوحيدي هو أنا من خلال معاناته))

وهو ما حدا به إلى استثمار هذه المشابهة الشخصانية ليشتغل إبداعياً على تمثيل شخصية التوحيدي وتجربته، بوصفه صورة من صور تجربته الشخصية ذاتها:

((بعد زمن كتبت قصيدة طويلة أسميتها: (رسالة إلى أبي حيان التوحيدي) ، أنشأت فيها حواراً معه وأفهمته أن العصور كلها عصر واحد متهدم مجنون يلغي الشرفاء من حساباته. وهي من قصائدي الطوال التي أرى فيها جانباً من نقلة نوعية في شعري))

ويصف معاناته الكتابية في خلال هذه القصيدة، وفي خلال قصائده الطوال التي تحتاج إلى تقمّص عميق لحساسية التجربة التي يعالجها عبر الانفعال بها والغوص في أعماقها الباطنية، ليستجلي روحها وكنهها:

((بكيت مرات خلال كتابة هذه القصيدة وأنا أبكي عادة خلال كتابة بعض القصائد الطوال. وأستطيع وضع علامات أمام القصائد المنشورة في شعري والتي بكيت خلال كتابتها))

يعرض أيضاً لقرار لجنة التحكيم الخاصة بجائزة البابطين حيث فاز فيها، ورأت هذه اللجنة ديوانه بوصفه أحد ملاحم العصر الحديث، مما يضيف إلى إحساسه بتفوّق تجربته عنصراً جديداً يأتي عبر متخصصين نوعيين:

((عندما فزت بجائزة البابطين عام ١٩٩٤ عن ديوان عبد الله والعالم الذي رأت فيه اللجان المحكمة ملحمة من ملاحم العصر، كتبت صحف دمشق أخباراً عن الجائزة والمدعوين إلى المغرب لحضور الاحتفال المعدّ للجائزة لم تذكر اسمي ولا اسم ديواني الفائز بالجائزة)) ويعالج مشكلة من أهم مشاكل التجمعات الثقافية في الوطن العربي ومدى تأثيرها في المجال الثقافي والأدبي العربي:

((الحياة الثقافية عندنا وربما في أماكن أخرى، تخضع لمزاجية التجمعات أو الشلل. أنا لا أنتمي لأي شلة منها))

وينتهي في هذا المفصل المهم من مفاصل سيرته الذاتية الأدبية إلى إعلان الرغبة في تدوين سيرته الذاتية، لاعتقاده بخصبها وأهميتها وإشكاليتها، وكان يتمنّى أن يكتب ذلك على شكل رواية سيرذاتية، لكن القدر ـ للأسف ـ لم يمهله لتحقيق هذه الأمنية:

((إذا أعطاني الله فضلة من العمر قد أكتب سيرتي الذاتية روائياً. وأظن أن ما مررت به من أحداث قادر على تشكيل حالة روائية ممتازة. الحرمان والمعاناة والتوجه العصامي. والطفولة البائسة والهجرة والأسفار كل هذه الركائز يستطيع المبدع أن يحولها إلى رواية ضخمة. لكن متى وكيف هذان سؤالان لا إجابة عليهما في الفترة الراهنة. وإن كان كتاب الأيام لطه حسين يشجعني على خوض تجربتي التي ما زالت في الذهن))

يمكن وصف هذه الحلقة السيرذاتية في مسار النشأة بالنشأة الثانية، التي حملت رؤية ثقافية وأدبية للفترة الراهنة التي عاشها وعايشها البرادعي، وسجّل فيها الكثير من الرؤى والأفكار والقيم التي أسهمت إسهاماً بالغاً في تكوين شخصيته الإنسانية والأدبية والثقافية، لما حظيت به هذه الإشارات السيرذاتية من أهمية وقوّة حضور وإجابات حيوية على الكثير من أسئلة الزمان والمكان والعصر.

إن هذه الشذرات السيرذاتية ذات البعد الثقافي الفكري والميداني تعكس منظوراً بالغ الأهمية في رسم صورة البرادعي، وتأسيس أنموذجه في الحياة والثقافة والسيرة، بحيث إن قراءتها بعمق يمكن أن تكشف عن حيوية شخصانية تدرك على نحو كبير وأساس حيوية المفاصل ذات الأهمية الكبرى في التكوين والتأسيس والتأصيل، فضلاً على أنها تؤكد قيمة هذه السيرة التي تنطوي عليها تجربة البرادعي، على النحو الذي يغري مجتمع القراءة بالسعي إلى متابعتها والخوض في مياهها والرغبة العميقة في التعرّف إلى حقيقتها.

المرأة: الوجه السيرذاتي الآخر للتجربة

للمرأة سحرها الخاص وحضورها العميق والشفاف والضروري للغاية في كل تجربة إبداعية، وهي الوجه الآخر للسيرة الذاتية بمجمل أنواعها، والمحرّك الأصيل والمحرّض الفاعل لكل أنواع التجارب في الحياة والإبداع، وقد هيمنت على أحلام البرادعي وشغلت أكثر الطبقات قوّة وإشعاعاً في تجربته، وحظيت باهتمام شاسع في اعترافاته السيرذاتية وكتابته الإبداعية وعلى المستويات كافة. في آلية ترتيب أحلامه وتصنيفها كانت المرأة الحلم الأوّل الذي تقدّم بقية الأحلام، وذلك لفرط حاجته إليها وأهميتها بالنسبة إليه:

((منذ البدء كنت أرتّب أحلامي وأصنفها وفق حاجتي إليها، حلماً عن المرأة التي سأضمها بين ذراعي. وحلماً عن الشاعر الذي تعرض كتبه في واجهات المكتبات، وحلماً عن الإنسان الذي يساعد الآخرين، وأحلاماً أخرى عن حاجات أخرى. وفي خضم انشغالي بالأحلام وتجديدها والزيادة عليها نسيت الزمن الذي أعيشه قهراً واستلاباً وغربة وحرماناً. وكان توجهي باستمرار نحو عالم داخلي أعيشه حلماً وأحلاماً. والعالم الداخلي كما أصبحت أفسره فيما بعد أغنى بكثير وأنقى وأشف وأطهر من العالم الذي نعيشه بالفعل))

وربما كان الإحساس بالرجولة والفحولة التي تتمظهر بها شخصية البرادعي العامل الأهم في توجهه الكبير نحو المرأة:

((أنا لا تعنيني السنون ولا ركض السنين. لأني أقرر العمر الذي أحب أن أحياه. وأمارس حياتي بكامل أطرافها ونواحيها الروحية والجسدية والعاطفية والإبداعية كما لو أنني في الأربعين))

لكنّ فهمه لقضية المرأة لا يتوقف عند حدود الفعل الإيروسي المجرّد، بل يتعدّاه إلى الحسّ الإنساني المفعم بروح الفكر الإسلامي الذي يعطي المرأة كامل حقوقها، على صعيد المساواة في الدفاع عن حرية الإنسان عموماً:

((دفاعي عن حرية الإنسان خلاصة فكرية لإيماني بالإسلام وما جاء به. والثقل الذي حمّلته للمرأة في شعري وفي مسرحي

كان جزءاً من دفاعي الإبداعي عن حرية الفرد الإنسان ذكراً كان أم أنثى))

إذ تتجلى المرأة وتحضر على نحو بالغ الأهمية في شعره ومسرحه كما يصرّح بذلك، وهي تمثّل جزءاً حيوياً من فاعلية صنع الأحداث:

((توسعت في استحضار المرأة في شعري وفي مسرحي على السواء لتكون شريكة كفؤاً في صنع الأحداث))

وهي تتحول إلى رموز وصور وفضاءات متنوعة بحسب صيغتها في الحضور الشعري أو شعرنتها:

((المرأة في شعري محاطة بأكثر من هالة وأكثر من وجه))

أما على صعيد المسرح فإنها تشكل حضوراً كبيراً وأساسياً:

((حولت المرأة إلى صانع ومؤسس ومنشئ لأحداث الحياة في مسرحي الشعري والنثري على حدّ سواء))

ثم يطرح رؤيته الشخصية لمعاينة حضور المرأة في الحياة والأشياء، وقدرتها على تموين الحسّ الإبداعي بالكثير من الرؤى التي تضاعف من القدرة الإبداعية:

((وطبيعة الشاعر كرجل تدفعه ليشعر بالدهشة أمام النساء اللواتي يراهن أول مرة، وتظل الدهشة التي تولد الإلهام أو تفتح الرؤيا أمامه مثيرة مادام بعيداً أو محروماً أو محرماً من وعلى هؤلاء النساء))

ويتقدّم أكثر في مساحة الوجود الأنثوي وقدرته على ضخّ قدرات جديدة من الإبداع إلى الإحساس والوجود:

((المرأة التي تلهمني هي حاضرة في ذهني، إن المرأة التي أحس نحوها إحساس التشهي تكون مفتاح الرؤيا لإبداع شعر الحب))

لم يكتف البرادعي بالأدوار التقليدية المعروفة التي أخذتها المرأة في نصوص الكتاب والمبدعين، بل سعى إلى صوغ أدوار فاعلة وحاسمة لها في أعماله:

((نقلت المرأة من أدوارها الزخرفية أو التزيينية أو الشهوانية إلى أدوار المشاركة الفاعلة في توتّر الأحداث ومشهديات الصراع، فتحولت إلى فاعل أساس في كل أحداث مسرحياتي))

تثير هذه الإشارات السيرذاتية عمق الفهم والحب الذي يكنّه البرادعي للمرأة، بوصفها حبيبة وملهمة ومشاركة حقيقية في صنع الأحداث، فضلاً على سطوتها على الذات في أنموذجها الإنساني في الحياة، وأنموذجها الأدبي والثقافي في عالم الإبداع، على النحو الذي يمكن قراءة شخصية البرادعي السيرذاتية أفضل قراءة من خلال هذا الوعي، الذي عبّر عنه بشأن موقفه ووجهة نظره من المرأة، ودرجة انشغاله بها على صعيد التجربة معها، أو التمنّي والرجاء حيث الحلم والحرمان، إلى الدرجة التي بدت المرأة وكأنها المفتاح الأول والأخصب والأكثر حيوية وخطورة في تجربة البرادعي السيرذاتية.

فضاء المزرعة وتجليات الذات في الطبيعة:

المكان في تجربة البرادعي جزء لا يتجزأ من سيرذاتية التجربة الحيوية والإبداعية، فهو يتعامل مع الأماكن بوصفها حيوات لها القدرة على التمظهر إنسانياً في ظل الحضور المبهر للإنسان، وقد خصّ مزرعته التي صاغ أنموذجها بنفسه على النحو الذي شكّلت مفصلاً مركزياً من مفاصل تجربته في الحياة والإبداع. إنّ فضاء المزرعة تحوّل عند البرادعي إلى حياة كاملة يتنفس فيها خصوصيته وفرادته وعزلته، فهي على هذا الأساس الجزء الأكثر فاعلية في أنموذجه السيرذاتي والأكثر تدخلاً في صوغ شخصيته الأدبية والفنية:

((أنا أعيش منفرداً في مزرعتي معظم

الوقت. وفيها أقرأ أو أكتب. ويفرحني كثيراً أنني أنجزت فيها جملة من أعمالي الأدبية التي أعتزّ بها))

ففي هذا الفضاء تنمو كلّ حيواته نموّاً مادياً وروحياً، وتتغذّى موهبته وحياته على ما فيها من صفاء وانفتاح وصدق وألفة، بحيث لا يمكن قراءة البرادعي وتقصّي ملامح تجربته السيرذاتية من دون قراءة فضاء المزرعة:

((إن المزرعة تحولت إلى متمم نفسي وصفاء روحاني لي وأنا أتجول بين أشجارها ومسارب المياه فيها، وأنظر إلى شجرات الحور الباسقة التي غرستها بيدي وأضحت الآن في السماء على ارتفاع ثلاثين متراً. وهذا إحساسي تجاه الأشجار الضخمة التي غرست غراسها منذ بضعة عشر عاماً بيدي))

كما أنها أضحت الملاذ الوحيد الذي يقضّي فيه معظم أوقاته بمعية حزنه الأزلي الذي رافقه من فترة الطفولة البائسة، على النحو الذي تبدو فيه العلامات الثلاثة المركزية في رؤية البرادعي هي((الحزن/المزرعة/الوحدة)) ممثلاً حقيقياً لسيرته الذاتية:

((الحزن الذي سكنني في طفولتي البائسة ظل يرافقني حتى تغلغل في شعري. فحتى شعر الحب الذي أكتبه مغسول بماء الحزن، فأنا شبه وحيد الآن في مزرعتي التي أمارس فيها عطائي))

إذن فضاء المزرعة هو الفضاء الأقرب إلى روح البرادعي وحياته وتجربته في الإبداع، على النحو الذي يمكننا أن نعدّها أحد أهم المفاصل المكانية ـ مادياً وروحياً وإبداعياً ـ في تجربته السيرذاتية.

فضاء الشعر: فضاء الذات والتجربة:

يحظى الفضاء الشعري في تجربة البرادعي بأهمية قصوى تقترن عميقاً بتجربة الحياة ذاتها، لذا فإن البرادعي خارج فضاء الشعر لا وجود له وتجربته في باطن شعريته هي ذاتها تجربته في حياته. وبما أن البرادعي يكتب نوعي الشعر، الموزون المقفى وشعر التفعيلة فهو يبدي رأيه في هذا المضمار لأهمية ذلك:

((لا أجد تناقضاً بين الحالين ما دمت موجوداً برؤياي وببصمتي وبصورتي وبفرادتي في كلا الشعرين، بل أجد أن ثراء الشعرية العربية وسعتها وقدرتها على الاستمرار والتطور هو هذا الخصب النبيل الذي يستطيع الشاعر المجيد المعاصر أن يفيد منه. بدون أن ينزلق للسير على آثار أقدام الشعراء السابقين في حال كتابة الموزون المقفى. وعلى الشاعر المعاصر الذي يكتب شعره الموزون المقفى أن يظلّ متيقظاً لهذه الحالة. كما عليه أن يتيقظ من الانزلاق في الاسترسال إذا كتب قصيدة التفعيلة. حتى لا يرتمي في النثرية نتيجة ترهل القصيدة بين يديه. وأضيف أن تجربة شعر التفعيلة أطوع وأكثر سعة لكتابة المسرحية والحكاية الشعرية والمطولات ذوات التركيب الدرامي. التي أصبحت تشكل بصمة الشعرية المتقدمة لدى الشعراء المجيدين. وكل هذه الألوان خضت غمارها وطرقت أبوابها، وأرى أن إفساح المجال أمام التجارب التي ذكرتها قد أغنى الحركة الشعرية المعاصرة وأخرجها من رتابة البعد الواحد))

ويقارب الشعر بوصفه أحد أعظم وأهم المنجزات الإنسانية في التاريخ:

((ليظل الشعر من أهم وأعظم المنجزات الإنسانية تخيلاً وجمالاً ومتمماً نفسياً))

ويتناول موضوع التجريب بوصفه أهم ما يجب أن تتحلى به شخصية الشاعر ليستطيع أن يحقق له منجزاً مغايراً:

((لأن التجريب هو هاجس الشاعر الذي يوحي إليه باقتحام المجاهيل لإبداع التجربة البكر))

إذ هو يتجاوز حدود المغايرة الفردية ويسهم في إغناء المشهد الشعري الذي هو بحاجة دائمة إليه:

((وأعتقد أن رغبة الشاعر المعاصر بارتياد التجريب ستغني المشهد الشعري بما يفتقد إليه))

ويبدي رأيه ببعض المقولات التي يطلقها بعض أصحاب المشاريع الشعرية الجديدة، فيقول في مقولة الشعر الصافي:

((وما يسمى بالشعر الصافي هو ثرثرة عمياء صماء خرساء لأن الكتابة التي لا محرض لها ولا مسبب ولا حافز ولا قضية تقف وراءها تعني الفراغ))

ثم يتدخّل أيضاً في قراءة أعماله ويصف روحها من الداخل وكأنه يسعى إلى وضع سير ذاتية لبعض أعماله عبر الشخصيات التي يتناولها:

((فعبد الله في هذه الملحمة أو الديوان الملحمي مهان معذب مسحوق مسجون حيناً هارب حيناً يبحث عن ذاته في الأحلام وبين الطيور وبين الأزاهير وبين المخلوقات العجائبية وحتى بين الجن والمخلوقات النورانية وأي قارئ لهذا العمل الذي وصف بالفرادة والخصوصية لا يستطيع انتزاع شخصية عبد الله من ذاكرته))

وله موقفه المهم من التراث أيضاً وله في ذلك فلسفته كذلك:

((لعل تعلقي بالتراث والموروث الشعري من أهم أسباب نجاحي في الإبداع الشعري والدرامي ولا استطيع أن أتصور شاعراً يمتلك أدوات الإبداع وهو مجتث من ماضيه ومقطوع عن تراث أمته))

وتمثل قضية فلسطين جزءاً مهما من الفعالية الإنسانية والإبداعية للبرادعي فيعتبر عنها بوصفها مفصلاً حاسماً في شخصيته وسيرته:

((فالجرح الفلسطيني هو جرح ينزف من خاصرتي هذا هو التعبير الذي شكل هاجسي الإبداعي منذ البداية ومن هذا الهاجس استغرقني الجرح الفلسطيني حتى أنه لم يغب عن أي إبداع أنجزته شعراً مسرحاً نقداً مقالاً.. إلخ ولا يخطر على ذهني أن اكتب شعراً أو مسرحاً أو ملحمة بعيداً عن الجرح الفلسطيني وتداعياته))

وله وجهة نظر في النقد على المستوى الأكاديمي والثقافي العام:

((النقد الذي أومن به وأرى فيه فاعلية تحريض للإبداع هو الثقافة المعمقة التي تواكب الشعر وتضبط حركته وترسم له رؤى جديدة))

تحتشد هذه الرؤيات السيرذاتية التي تتمحور حول فضاء الشعر بوصفه فضاء الذات والتجربة، لتؤلف صياغة ما للآراء والقيم والاعتبارات والصيغ التي يشتغل عليها البرادعي في صوغ أنموذجه الإبداعي، إذ قارب فيه أهم المنعطفات والمراكز الداخلة في متن عمله الإبداعي، بوصفها عناصر ومرجعيات تشكل رؤيته وحساسيته للأنموذج، وهو يعبّر على نحو ما عن طبيعته السيرذاتية في تلقي الأشياء والتفاعل معها ومقاربتها، بحيث تتمثل شخصيته وقيمة حضورها في العمل والإبداع.

الأنا السيرذاتية في شخصيات المسرح

يعترف البرادعي اعترافاً أدبياً لافتاً ومعبّراً بأن الكثير من الشخصيات التي رسمها في مسرحياته تأخذ من شخصيته وتجربته السيرذاتية الشيء الكثير، وهو اعتراف مهم يكشف عن حقيقة توزّع الذات الإبداعية بأنموذجها السيرذاتي في الأعمال الأدبية، لكن البرادعي يفصّل ويعيّن الشخصية التي تحمل همّه وأنموذجه السيرذاتي في كلّ شخصية من شخصيات مسرحياته. فيصرّح تصريحاً سيرذاتياً واضحاً ودامغاً بشأن معظم مسرحياته بأنه موجود فيها على نحو أو آخر، وسنحشد كل هذه التصريحات في سياق واحد لكي نرى إلى أيّ حدّ كانت شخصيته وتجربته السيرذاتية داخلة في تجربته المسرحية:

((بدءاً من هذه النقطة أقول لك إنني أنا دمّر في مسرحية دمر عاشقاً، لست نسخة عما كتبته في المسرحية تلك بل رسمت لدمر صفات أراها بذوراً كامنة في أعماقي من العشق العميق العميق إلى الحلم الكبير بتغيير وجه الحياة من أجل خير الناس وسعادتهم. فلم تكن شخصية دمر هذا البطل الأسطوري العظيم هي أنا لكني حمّلتها ما أحبه من الخصائص النقية. ورسمت من حولها بعضاً من الأحقاد التي تلتف حول مسيرتي الإبداعية. من هنا يستطيع الناقد أن يكون دقيقاً أو صادقاً إذا قال إن البرادعي موجود في هذه المسرحية))

((في مسرحية جودر والكنز أدخلت كثيراً من المضايقات والإحباطات التي تعرضت لها في مسيرتي أدخلتها في سلوك جودر، وكنت أتخيّل نفسي في شخصية جودر))

((في جودر جوانب مني لكن لا أستطيع رؤية جودر بكامل خصائصه وسلوكه في المسرحية كما أرى نفسي. إنما هي خيوط من شخصيتي أدخلتها في نسيج تلك المسرحية التي لا أنسى تفاصيلها))

((في مسرحية حصان الأبانوس أدخلت بعضاً مني من إشكالياتي النفسية والروحية والشهوانية في شخصية ذي الخلصة الملك اليماني بطل المسرحية الأول الذي تفرعت عنه الشخصيات الكبيرة صانعة أحداث المسرحية. وأذكر جيداً كيف أسبغت على ذي الخلصة صفات أحس بوجودها في شخصي))

((في مسرحية الوحش كنت أنا سلمان الشاعر الذي يغني أحزان المدينة المنكوبة))

((في مسرحية المؤتمر الأخير لملوك الطوائف استدعيت الأمير يوسف بن تاشفين ليحمل أحلامي وآمالي وتطلعاتي إلى المستقبل))

((في مسرحية أسفار سيف بن ذي يزن كنت أنا سيف اليزني الأمير المحب والمحبوب الذي اكتشف ذاته من محاولة التغييب والتغريب ورسم حضوره الحاد في ثورته على الظلم والتجزئة))

((في مسرحيات الشيخ بهلول الأربع حمّلت الشيخ بهلول هذه الشخصية المنكوبة والمهزومة. حمّلتها معاناتي وكل ما لاقيته من المضايقات والارتكاسات ومحاولات الإخفاء والتعتيم والتشويه))

((في مسرحية السلام يحاصر قرطاجنة كنت أنا الشاعر القرطاجني الذي يتحرّك حول القصر الملكي وينشد شعره التحريضي المعرّض الرافض لما يدور بين رجال الحكم))

((في مسرحية الزهرة والسيف كنت أنا محمد الأخ الأكبر لهشام والذي تحمّل أعباء الأسرة كما تحمل هموم الآخرين وترجم مواجعهم))

تتجلى الأنا السيرذاتية تجلياً واضحاً وأكيداً في كل مسرحيات البرادعي، من خلال هذه التصريحات الميثاقية التي تعبّر فيها عن مدى انعكاس شخصيته وتجربته الذاتية السيرية على شخصيات مسرحياته، وبذلك فإنه يعترف بأن الصفة الموضوعية التي يجب أن تتسم به الأعمال الدرامية خاصة ليست قاعدة دائماً ، فضلاً على أن البرادعي مهموم بوضع تجربته السيرذاتية في كلّ أعماله:

((إنني أنا دمّر في مسرحية دمر عاشقاً/وكنت أتخيّل نفسي في شخصية جودر، في جودر جوانب مني/في مسرحية حصان الأبانوس أدخلت بعضاً مني، من إشكالياتي النفسية والروحية والشهوانية في شخصية ذي الخلصة الملك اليماني/في مسرحية الوحش كنت أنا سلمان الشاعر/في مسرحية المؤتمر الأخير لملوك الطوائف استدعيت الأمير يوسف بن تاشفين ليحمل أحلامي وآمالي وتطلعاتي إلى المستقبل/في مسرحية أسفار سيف بن ذي يزن كنت أنا سيف اليزني/في مسرحيات الشيخ بهلول الأربع حمّلت الشيخ بهلول هذه الشخصية المنكوبة والمهزومة. حمّلتها معاناتي/في مسرحية السلام يحاصر

قرطاجنة كنت أنا الشاعر القرطاجني/في مسرحية الزهرة والسيف كنت أنا محمد الأخ الأكبر لهشام.))

وفي ذلك جزء من التعبير الحقيقي عن فلسفة الكتابة الإبداعية ومنهجها ورؤيتها ومقولتها، التي يرى البرادعي أنها يجب أن تترجم تجربة الذات وما ترتبط به من ماحول اجتماعي وثقافي ووجودي:

((أصبحت في سنوات لاحقة لا أفكر بأي جزء أناله من إبداعي، لأني أترجم ذاتي وأرسم مواجعي وأغني أحلامي، وأترجم جراح أهلي. كذلك كنت عندما بدأت في سنين سابقة لا أبحث عمن يكتب عني. أي لم أكن عاشق النجومية والاستعراض كما يفعل البعض ومعظم الآخرين))

إن هذا الحضور الاستثنائي لأناه السيرذاتية الشخصية في مسرحياته إنما يعكس قوّة انفعاله بتجربته، وحجم المعاناة القاسية التي مرّ بها، بحيث لا يكون بوسعه استلهام تجارب الآخرين في عمل مسرحي يفترض فيه الابتعاد عن الذات، لكنه كما يفعل في قصيدته الغنائية فإنه يفعل في مسرحياته، إذ ينشغل في تعبيريته الأدبية فيها بتجربته الشخصية التي أضحت تتوافر على عمق وكثافة وخصب، على النحو الذي يكون بوسعها أن تشغل جميع تجربته الأدبية بأنماطها كافة، حتى في حلمه الذي لم يتحقق في كتابة رواية، كان سيسخّرها لخدمة سيرته الذاتية ويحولها إلى رواية سيرذاتية.

المسرح الشعري: الأنموذج التعبيري الأرقى عن الشخصية:

يتعالى المسرح الشعري في تجربة البرادعي ليقف في مقدمة الانشغال الإبداعي للتجربة المركبة، فهو لديه الأنموذج التعبيري الأرقى الذي يشعر معه بأنه يُظهر حساسيته الشخصانية التي تمثل على نحو ما سيرته الإبداعية، التي يحلم بتأسيسها وتقديمها إلى المشهد الأدبي والثقافي والفكري. دافع البرادعي عن شخصية المسرح الشعري بوصفه الأقرب إلى روحه وطبيعته ورؤيته وحساسيته السيرية، لذا فقد حشد الكثير من الأدلة العلمية والفنية والنوعية لإقناع المتلقي بضرورة المسرح الشعري وتفوقه على المسرح النثري، على الرغم من أنه مارس النوعين معاً وبنجاح، لكنّ ثمة رؤية حضارية يعتقدها البرادعي وراء تشبثه المصيري الكبير بكتابة المسرحية الشعرية:

((لكن أرى أن الشعر أكثر ضرورة في المسرح كلما اشتدت الفوضى وتهافتت وسائل التواصل. المسرح الشعري لغة صحيحة وصور منتقاة وارتفاع عن الثرثرة))

وهو يسعى في أغلب مسرحياته الشعرية إلى تمثيل الشخصيات الكبيرة في التاريخ، مما يتولد عنه هدف تربوي وأخلاقي ورؤيوي فضلاً على الهدف الفني والجمالي والثقافي، إذ يصف الشخصيات التي يتناولها عادة بـ ((الشخصيات المتفردة)): ٢٢١، وهو يمعن في ذلك أيّما إمعان لتحقيق الرؤية المبتغاة من وراء ذلك. فهو يعنى عناية بالغة بالشخصية التي ينتقيها على نحو تمثل فيه شخصيته في حلمها المثالي، ويشتغل على شحنها بأكبر طاقة درامية ممكنة وكأنه يتحدث عن شخصيته هو وعن تجربته هو، بحيث تبقى هذه الشخصية متلبثة في ذاكرة التلقي بصورة بالغة التأثير والأهمية والخطورة والحساسية:

((في كل عمل من أعمالي المسرحية شخصية لا تنسى ولا تستطيع ذاكرة المتلقي قارئاً كان أو مشاهداً أن تتجاوزها، بقدر ما تنغرس فيها كنمط إنساني متفرد بخصائص هي الخصائص التي أبحث عنها على المسرح لتكون محاور من أجل التغيير والتطوير.))

وهو يعتقد في هذا السياق أنه مقصّر بحق سيرة تجربته في الإبداع المسرحي ومنه المسرحي الشعري بالذات، وينبع هذا التقصير من الإحساس العميق بأهمية هذا المفصل

الإبداعي الحيوي من مفاصل تجربته، والتصاقها الوثيق بروحه وتطلعه الفني والجمالي والحضاري نحو الذاكرة والتاريخ والشخصيات التي يرمي إلى التواصل معها والتعبير عن شموخها وحيويتها في مسرحه الشعري:

((شاءت ظروف ترحلي ومشاركاتي الأدبية في عدد من الأقطار والمواقع الفكرية والفنية أن أتحدث بإيجاز عن تجربتي المسرحية والمسرحية الشعرية بالتحديد))

يستعيد هنا رأي الفيلسوف زكي نجيب محمود وهو ينصحه للمضي قُدُماً في هذا المسلك التعبيري الراقي، بعد إذ رأى ملامح التعبير الدرامي حاشدة في شعره الغنائي، على النحو الذي يكون جديراً به التوجّه إلى هذا النوع التعبيري الشعري الدرامي واستعادة بهاءه المفقود منذ عصور، وفي هذه الاستعادة ما يوحي باعتماد هذا الرأي كحجة فنية فلسفية من رجل ذي باع في الفلسفة العربية المعاصرة، يرى على نحو حضاري بضرورة ذلك:

((عدت بعد أيام لأسأل فيلسوف الفكر المعاصر: لماذا نصحني أن أكتب المسرح الشعري بالذات. فقال: لأن بذور الدراما الشعرية نابتة حتى في قصائدك القصار. ألم تر إلى الحسّ المشهدي، والسرد الحكائي، وكيف أن قصيدتك تنقل مشهداً لقارئها؟ وكأن مفردات قصيدتك خطوط وألوان في لوحة حية ناطقة؟))

دفعه ذلك إلى التوجّه إلى هذه الشخصيات الأثيرة التي خلدها في مسرحياته الشعرية، ليحقق في أنموذجه المسرحي الشعري الطابع الشعبي الجماهيري الذي ينقل المسرحية من حيّز المسرح إلى ساحة الجماهير، بالطريقة التي يحلم فيها البرادعي بأنه هو الآخر يتحوّل إلى بطل شعبي عبر تجسيد هذه الشخصيات وإعادة إنتاجها في دراماه الشعرية:

((كأي كاتب في العالم قديمه وحديثه راودتني فكرة استلهام هؤلاء الأبطال العالقة صورهم في مخيلة الجماهير. لأسقط شيئاً من الحلم وشيئاً من الأمل عليهم))

لقد ذهب البرادعي إلى شعر المسرح بعد وعي هذه التجربة في الشعر العربي والشعر العالمي، ودرس نجاحات وإخفاقات هذا المسرح على نحو عميق ليتخلّص من السلبيات ويطوّر الإيجابيات، وينجح في بناء مسرح شعري متميّز عبر استثمار طاقات شعر التفعيلة الأكثر مرونة في السياق الدرامي:

((اخترت الصياغة الشعرية لمسرحيتي ولا تهمني المصطلحات السائدة بكثير أو قليل. ولم يكن خوض هذه المغامرة ارتجالاً هيّناً أو مجازفة أولية. فقد جربت المسرح النثري وتركت حتى تاريخ بدء المسرحية " دمر " الشعرية خمس مسرحيات نثرية بعد أن تركت عشرات القصائد المركبة ذات النفس الدرامي. التي تعتمد أكثر من صوت. وهي التي أعتبرها البداية لكتابة مسرح الشعر وكنت قد وقفت ولزمن غير قصير على مجمل الأخطاء التي ارتكبها المسرحيون العرب في نتاجهم الشعري المسرحي. فحاولت تحاشيها جهد ما أستطيع مستفيداً قدر الإمكان من تجاربهم، وتجارب كتّاب المسرح العالميين الذين تمكنت من قراءة نتاجهم. وشعر التفعيلة أقل تعقيداً في الكتابة المسرحية ـ تلك بديهة يعرفها من عانى ـ وفي أكثر من دراسة منشورة لي ناديت كمجرب بالاتجاه لكتابة المسرح الشعري))

إن ارتباط البرادعي بهذا النوع من الشعر بعد أن هجره معظم الشعراء المعاصرين ـ إن لم نقل كلهم ـ يعدّ خصيصة نوعية في تجربته الإبداعية، بوسعها أن تسم سيرته الذاتية الإبداعية بميزة لا يتوافر عليها سواه، بالرغم من كل الاعتراضات على هذا النوع من الكتابة في زمن انحسرت فيه قراءة الشعر أساساً فكيف بالمسرح الشعري ؟

الأنموذج الشخصاني الثقافي والرؤيوي الذي تمظهرت فيه الشخصية البرادعية في كل مستوياتها الإبداعية والسيرذاتية، تنتمي على نحو ما إلى التراث، فهو يستقي من التراث الملامح الأكثر مركزية من شخصيته ورؤيته للغة والفن والأشياء، وربما من دون الاستدلال بالتراث ـ قيمةً ورؤيةً وشخصيةً وثقافةً وإبداعاً ـ لا يمكن فهم تجربة البرادعي ووضعها في إطارها الصحيح، وعلى صعيد المسرح الشعري يعترف بأن نكهة التراث ومزاجه وفضاءه وروحه تتجسّد على نحو عميق في تجاربه المسرحية الشعرية:

((أمام حالة الإشباع التاريخي خاصة والتراثي عامة. أرى نفسي باستمرار أسيراً لمواقع وأحداث وفواصل تاريخية لا تمحى من الذاكرة، لأنها تحولّت بالأصل إلى نسيج حضاري ودم ثقافي لا يفصل تحت ضغط أي ظرف عن شخصيتي الأدبية. وانسجاماً مع هذه الحال، وكما تتدفق أحياناً قصائدي مطعمة بالنكهة التراثية، كذلك وجدت نفسي أقدّم نصوصاً مسرحية لا تستطيع أن تربطها بحادث تاريخي معين. بل تستطيع أن تشمّ منها عبق الماضي وترى في بنيتها الفنية كساراً من أحداث التاريخ))

وهو ما يمكن أن يحقق الطموح البرادعي لتحقيق مسرح عربي له هوية خاصة وفضاء خاص، بوسعه أن يجيب على أسئلة البرادعي الذاتية في الفن والثقافة والحضارة والسيرة، وعلى أسئلة الواقع العربي ومستقبله في آن معاً:

((أرى في المسرح الشعري الخطوة الصحيحة نحو مسرح عربي له بصمته وهويته))

يفيد في هذه التجربة الكثيفة من ممكنات القصيدة الحديثة وتقاناتها وعناصرها المرنة ومنجزاتها على الصُعُد كافةً:

((إن القصيدة الحديثة قدّمتْ لشعراء المسرح، ليونة الحوار، وسلاسة الأسلوب، وتطوّر اللغة، وشفافية الصورة، وهدوء الإيقاع، وفجّرت قدرة اللغة على الوصول))

ينبّه في هذا السياق على خطورة الاستجابة القصوى للتراث في هذا المجال والانسحاق تحت وطأته، لأن ذلك سيسهم في سلب شخصية الكاتب وإضعاف روحه الذاتية وإلغاء حضوره، كما جرى لتجربة الشاعر أحمد شوقي حين تألّق التراث في مسرحياته وغابت شخصية شوقي ورؤيته الشخصية:

((المسرح الشعري العربي المعاصر في نصوصه القليلة يتوكأ على التراث لإبراز زخم الهمّ المعاصر، ولا يدخل الماضي، وينسى نفسه فيه كما فعل شوقي عندما سيطرت عليه قدسية التراث، فنسي فيه ذاته وخرج عن معادلات عصره))

ويهاجم في هذا المجال اللجوء إلى اللهجات العامية المحلية للتعبير عن تجربة الحياة في المسرح، لأنها تنطوي على روح تذهب باتجاه التقسيم والإظلام وسلب العرب فضاءهم المشترك بلغتهم الفصحى، وهي رؤية تنطوي على فضاء سيرذاتي يرتبط بتجربة البرادعي القومية ذات النفس العروبي المستقل:

((اللهجات المحلية شريكة كفء في ترسيخ التقسيم، وحارس أعمى يطفئ المصابيح بين الأقاليم، ورسول سوء يحول الثقافة إلى ثقافات))

يركز أيضاً في السياق ذاته على قضية الهوية بوصفها تعبيراً حيّاً عن الشخصية ورؤيتها ومسيرتها في الحياة، على النحو الذي تمثّل جزءاً من أجزاء السيرة الذاتية:

((إنني منذ البدء وعيت مسألة التفرّد وقضية الهوية، فجاءت صياغة الأحداث في مسرحي فعلاً يتم في مواقع الأحداث نفسها. وليس على خشبة المسرح. وهذا ما حرصت على تحقيقه منذ تجربتي الأولى: دمر عاشقاً))

ويسعى في ختام حديثه عن تجربة كتابة المسرحية الشعرية وخصوصيتها النوعية، إلى

تسجيل سيرة تكوّن المسرحية في ذاته المبدعة، والمراحل التي تقطعها في مفاصل التجربة الإبداعية لكي تستوي بشكلها النهائي بعد مخاض درامي وشعري عسير، ينتهي إلى مسرحية شعرية تشكل جزءاً من السيرة الإبداعية للبرادعي:

((معظم مسرحياتي الشعرية تكوّنت في الذهن على مراحل بعد العثور على الرؤيا الأولى، أو الخط الدرامي الذي تنسج أحداث المسرحية من حوله حتى النهاية. لكن خاصية القلق التي تبلع الكاتب تستولي علي في البدء. فتتشكل النواة الأولى للمسرحية قصيدة تعتمد الحوار أو السرد أو تحتمل الحسّ الحكائي. ومعظم مسرحياتي الشعرية العشرين تأسست قصائد أولاً. ثم لا تلبث القصيدة أن تنسى لأنها ليست قادرة على احتمال الفعل الدرامي. لتبدأ تأسيس الدراما))

وبذلك يكون هذا المفصل الإبداعي المهم من مفاصل تجربة البرادعي صورة حيّة ومركزية من صور تجربته في الثقافة والإبداع والحياة معاً، بوصفها الأنموذج التعبيري الأرقى والأعلى عن حساسية الشخصية البرادعية وخصوصيتها.

النقد الذاتي: إعادة تقويم سيرذاتي

ينطوي النقد الذاتي والمراجعة ذات القصدية العالية لطبيعة الشخصية وانشغالاتها على رؤية سيرذاتية، تتضمّن صياغة الأنموذج الشخصاني على النحو الذي يتمناه ويرغب فيه ويسعى إليه، لذا فإن توجّه البرادعي هنا إلى نقد المسيرة الشخصانية والأدبية يرمي إلى الوصول بالسيرة الذاتية في أنموذجها الشخصاني إلى مرحلة يرتاح لها وتستجيب لرؤاه وطموحاته. ففي سياق إعادة تقويم تجربته الشعرية على صعيد تقديمها بالشكل اللائق للمتلقي حين تمائلت لتنشر كلية في مجموعة كاملة يقول:

((عندما جمعت أعمالي الكاملة في بضعة عشر مجلداً حذفت أكثر من ثلث شعري وكنت سقاطاً بحق نفسي. ولا أعرف سرّ الهاجس المقلق الذي يلاحقني باستمرار بعد كتابة كل قصيدة. حتى إنني أحذف مقاطع من القصيدة بعد نشرها. وأعيد النظر بصياغة بعض قصائدي بعد نشرها في الدوريات أو في الدواوين. ولا أستطيع التخلص من هذه العادة التي يراها بعضهم سيئة، ولا أحس بعطف الأب على أولاده حيال دواوين، كما أسمع هذا التعبير من كثير من الشعراء. وكل قصيدة عندي قابلة للتعديل))

وعلى صعيد الانشغال بالنوع الشعري ووعي تقاناته في ضوء تجربة الشعرية العربية، فهو يراقب أنموذجه على النحو الذي يجب أن يكون فيه متفرداً لا يلتقي فيه مع تجارب سابقة، يتحول فيها إلى مقلّد، يقول:

((أحاول باستمرار عند كتابة الموزون المقفى ألاّ أنزلق إلى المواقع التي تحركت فيها جياد شعرائنا السالفين))

ولا شك في أن هذه الخصيصة الذاتية تنعكس على رؤية سيرذاتية في النظر إلى تاريخ الإبداع الشخصي وذاكرته، فالمنتج الشعري للشاعر هو ذاكرته الإبداعية وسيرته الفنية التي ترسم المناخ الحضاري للشخصية، لذا فهو مسؤول مسؤولية مباشرة عن كل كلمة شعرية وحرف شعري ينتسب إليه، ويمثل جزءاً جوهرياً وأساسياً من مقولته في الحياة والجمال والأشياء، بحيث عليه أن يعتني بها المفصل السيرذاتي الإبداعي من مفاصل حياته لأنه سيقرأ يوماً ما على هذا الأساس.

الكتابة للصغار: استظهار حلم الطفولة

ظلت الكتابة للصغار هاجساً مقلقاً لكلّ الشعراء والقصاصين والكتّاب عموماً، وهي تمثل عادةً تجربة في غاية الأهمية والخصوصية، لكونها تعبّر على نحو أو آخر عن حساسية الشخصية المبدعة وطبيعة نزعتها الإنسانية وانشغالها بالآخر النوعي (الطفل)، في مفصل يعدّ الأهم والأخطر من مفاصل سيرة الإنسان على المستويات كافة.

ولاشك في أن البرادعي نظر إلى هذا الموضوع نظرة أصيلة تنبع من إحساسه بأنه طفل دائماً، لذا فإن حلمه بالكتابة للأطفال لا يتوقف عند حدود الكتابة المجرّدة، بل يحلم بتقديم موسوعة للطفل العربي تضمّ كل الفنون الإبداعية التي يمارسها، من أجل أن يرى روح شخصيته تتمظهر من خلال ما يكتب في هذا الميدان:

((أحلم بأن أصل إلى الأفق الإبداعي الذي ألمحه بعيداً عني. لأقدم ما يستعصي علي الآن من شعر متفرد وملامح أرسم خطوطها البيانية منذ سنين ومسرحيات وقصائد وحكايات شعرية لم أسبق إليها. وفي مفكرتي أسماء وملامح مسرحيات شعرية كثيرة جداً إضافة إلى دراسات فكرية أرجو أن أكون متفرداً فيها لأنني باستمرار أبحث عن كتابات لا سابقة لها في النقد، حتى لا أكون إضافة تراكمية إلى تراثنا الهائل، وكم أتمنى أن أطور تجربتي الإبداعية بالكتابة إلى الصغار سواء كانوا أطفالاً أو يافعين، هذا حلم أجهد نفسي وأكد من أجل تحقيقه، وأتمنى أن أقدم موسوعة للطفل العربي فيها المسرح وفيها السرد الحكائي الشعري وفيها القصيدة))

فضلاً عن الجانب المهني الإبداعي الساعي إلى التميّز والتفرّد الذي يسعى إلى إنجازه في سياق تحقيق حلم الكتابة الجديدة في هذا الميدان، فإن الكتابة للصغار عند البرادعي إجابة عن سؤال الطفولة الذي لا ينى يتحرّك بقوّة في الداخل الإبداعي، ويرسم له الصورة التي يتمنّى أن يرتفع بها للتعبير عن توقه إلى هذا العالم من جهة، ولتحقيق جزء من التعويض النفسي والروحي عن طفولة ظلّت غافية في سلّة أمنياته.

(*) د. أنطوانيت زحلاوي، حياة في حوار، حوار شامل مع الأستاذ الدكتور خالد محي الدين البرادعي، الاتحاد العالمي للمؤلفين باللغة العربية، دمشق، ط١، ٢٠٠٥

□□

المدرسة الرومانسية (الإبداعيّة)

د. ممدوح أبو الوي

يشير قاموس المصطلحات الأدبية إلى أنّ الرومانسية: "مدرسة أدبية تتميز بإبراز الموقف الذاتي للكاتب، ومحاولته إعادة خلق الواقع، في أثناء تصويره له، وهذا يتطلب أشكالاً إبداعية معينة مثل الخيال المجنح، والمبالغة والرمزية، وحاول الرومانسيون تصوير طبائع خاصة وليست نمطية، وأحداثاً غير عادية، في قالب مفتعل أحياناً"(١).

جاء لفظ الرومانسية من كلمة "رومان ROMAN" أي الرواية، بذلك فإن الرومانسيين يهتمون بالكتاب والخيال أكثر من اهتمامهم بالواقع والحياة، لأن أبطالهم يهربون من الواقع الفاسد إلى أحضان الطبيعة، أو إلى الماضي، الذي يرون فيه، واقعاً أقرب إلى العدالة من واقعهم المعاصر، أو يصورون المستقبل الذي يتخيلونه، ومع هذا فإن المدرسة الرومانسية، امتازت بالعمق، وقدمت نماذج رائعة من الأدب العالميّ، وانتشرت انتشاراً واسعاً في الآداب الإنسانية بكاملها، ولم تكن ذات لون واحد، فقد تغيرت وتبدلت وفق الزمان والمكان.

تقوم المدرسة الرومانسية على الفلسفة المثالية، التي تهتم بالفكر أكثر من اهتمامها بالمادة، وهي بذلك على عكس الفلسفة الماديّة، التي ترى أولوية المادة على الفكر. ومن ممثلي الفلسفة المثالية الفيلسوف الألماني كانط (١٧٢٤ ـ ١٨٠٤)، وكذلك الفيلسوف الألماني هيغل (١٧٧٠ ـ ١٨٣١). وتتبنى المدرسة الرومانسية النظرية التعبيرية التي ترى أن الحواس عاجزة عن إدراك العالم، ولذلك يمكن إدراك العالم عن طريق الحدس، لأننا ندرك ظواهر الأشياء عن طريق الحواس، أما جوهر الأشياء فلا ندركه إلا عن طريق الحدس.

ظهرت الرومانسية في نهاية القرن الثامن عشر ومطلع القرن التاسع عشر، أي بعد قيام الثورة الفرنسية عام ١٧٨٩، وكان منظروها الأوائل من الألمان ورأوا أن الرومانسية تناسب متطلبات الزمان المعاصر أكثر من المدرسة الكلاسيكية التي دعت إلى تقديس العقل، في حين أخذت المدرسة الرومانسية تهتم بالعاطفة والعالم الوجداني للإنسان، ولذلك انتقدت اللهث وراء المال والجشع الذي سيطر على العالم الصناعيّ، ولا سيما بعد الثورة الصناعية في بريطانيا والثورة البورجوازية في فرنسا "فلقد انتصر عالم الروح على العالم الخارجي في ظل الرومانسية" على حد تعبير هيجل (١٧٧٠ ـ ١٨٣١)(٢).

ويرى الدكتور محمد غنيمي هلال في كتابه "الرومانتيكيّة" أن الرومانسية أهم حركة "أدبية في تاريخ الآداب الأوروبية، لأنها بما اشتملت عليه من مبادئ.. قد يسرت للإنسان الحصول على حقوقه، إذ مهدت للثورات وعاصرتها ثم كانت خطوة في سبيل نشأة

المذاهب الأدبية المختلفة فيما بعد"(٣).

الفروق بين الكلاسية والرومانسية

١ - الحقيقة والجمال: لقد بحث الكلاسيكيون عن الحقيقة، في حين بحث الرومانسيون عن الجمال، الذي يجدونه في النفوس، عظيمة كانت أم وضيعة، وإذا ما بحث الرومانسي عن الحقيقة، فهي لديه ذات طابع ذاتي، أسيرة لخيال الكاتب، وعاطفته المشبوبة، لأنه يقدس القلب والعاطفة وليس العقل، ولذلك يهتم بالفرد أكثر من اهتمامه بالمجتمع، ويصور الفرد الوحيد المنعزل عن مجتمعه، ويكثر الرومانسيون من تصوير الإنسان الثائر على المجتمع والعادات والتقاليد، والمتشائم من الأوضاع البالية السائدة.

٢ ـ مفهوم الجمال:

الجمال عند الكلاسيكيين يعكس الحقيقة، أي أنه موضوعي، في حين أن الجمال برأي الرومانسيين ذاتي، وهو مطلق عند الكلاسيكيين، ونسبي عند الرومانسيين، الذين يرون أن الجميل بالنسبة لأديب معين ليس بالضرورة جميلاً بنظر أديب آخر، وما هو جميل الآن، قد يصبح قبيحاً مع مرور الزمن. الزهرة جميلة ما دامت متفتحة، وعندما تذبل تفقد جمالها، والإنسان جميل في شبابه، ويفقد جماله في شيخوخته. ولذلك فالجمال ليس مفهوماً ثابتاً، وإنما هو متغير بتغير الناس والأزمنة والأمكنة.

فما كان يعد جميلاً في أثينا، ليس بالضرورة جميلاً في باريس، والجميل برأي الكلاسيكيين هو ما أجمع الناس على جماله.

في حين أن الجمال عند الرومانسيين مفهوم فردي. واستندت المدرسة الرومانسية في فهمها للجمال على آراء الفيلسوف الفرنسي جان جاك روسو (١٧١٢ ـ ١٧٧٨)، وعلى أفكار الثورة الفرنسية عام ١٧٨٩، فالمذاهب الأدبية الأوروبية مرتبطة بالفكر الفلسفي، ومن بينها المدرسة الرومانسية. فلقد ركز جان جاك روسو على خصوصية كل إنسان وفرديته، فقال: "لم أخلق على شاكلة أيّ امرئ، ممن رأيت، بل أجرؤ على الاعتقاد أنني لم أخلق على شاكلة أي امرئ في الوجود،.." وآراء جان جاك روسو إلى حد ما صحيحة، فلا توجد بصمة إصبع تتطابق مع بصمة إصبع آخر، وقسمات وجه كل إنسان تختلف عن قسمات وجوه الناس الآخرين...

ولقد تأثرت المدرسة الواقعية النقدية بفلسفة الجمال عند الرومانسيين، فآمن الواقعيون بنسبية الجمال، وبتغيره. ومن هؤلاء الكاتب الروسي تشيرنيشيفسكي (١٨٢٨ ـ ١٨٨٩)، وعبّر عن آرائه في كتابه "علاقة الفن الجمالية بالواقع"، الذي صدر عام ١٨٥٥ وترجمه إلى اللغة العربية يوسف حلاق، وصدر عن وزارة الثقافة بدمشق.

٣ ـ تصوير المدرسة الرومانسية للطفولة:

كانت المدرسة الكلاسية تهتم بالعقل، فأبطال أعمالهم ممن بلغوا سن الرشد، ولم تهتم بعالم الطفولة، وكانت الرومانسية على عكس ذلك. ترى الباحثة مارت روبير في كتابها بعنوان "رواية الأصول، وأصول الرواية"، الذي صدر عن اتحاد الكتاب العرب بدمشق عام ١٩٨٧، أن المدرسة الرومانسية اهتمت كثيراً بالطفولة لعفويتها، وهي التي دفعت بمنطق الحلم الإنساني إلى أقصى حد ممكن، وترى المؤلفة المذكورة أن الرومانسية أعطت القصص الخيالية والرائعة والعجيبة والخارقة والمحزنة؛ فيعود الرومانسي إلى الطبيعة، فهي تذيب أعراف المجتمع، ويصبح الفرد جزءاً لا يتجزأ من الكون، وكذلك يعود الرومانسي إلى الشعب، لأنه يشبه الطبيعة ويتكامل معها، والشعب هو الذي يؤلف الأساطير والحكايات والحكم والأغاني.

وأعتقد أن الأسباب التي دعت الرومانسيين إلى الاهتمام بعالم الطفولة

واضحة، لأن الرومانسيين يهتمون بالعاطفة أكثر من العقل، وعالم الطفولة عالم البراءة والعفوية والعاطفة، هو جزء من الطبيعة، فلا تكلف ولا تصنع، ولا جشع ولا طمع، فلذلك عالم الطفولة قريب من القلب ومحبوب.

٤ ـ النقد الأدبي عند الكلاسيكيين والرومانسيين:

كانت مهمة النقد الأدبي الكلاسيكي معرفة مدى تقيد الأديب بالقوالب الأدبية المعروفة، والأشكال الفنية المرسومة، وتقاس عبقريته بمقدار خضوعه لهذه المعايير، إلا أن الرومانسيين رؤوا أن هذه القواعد تتغير من أديب لآخر، ومن أمة لأخرى، ومن عصر لآخر، فهي ليست جامدة، وإنما هي متغيرة.

نادى الرومانسيون بتقديس الحرية، وتحطيم القوالب الجامدة في النقد والإبداع، وأصبحت وظيفة النقد الأدبي تفسير الإنتاج الإبداعي في ظل بيئة المبدع وروحه وظروفه الخاصة. ومن بين النقاد الذين ثاروا على النقد الكلاسيكيّ الناقد الفرنسي سانت بيف (١٨٠٤ ـ ١٨٦٩) الذي دعا إلى دراسة التربة التي نمت فيها أعمال المبدع الأدبيّة، أي دراسة أسرته وثقافته وحتى صحته. وكان النقاد الروسي بيلينسكي (١٨١١ ـ ١٨٤٨) يركز على دراسة المرحلة التاريخية التي أنتجت أدب مبدع معين.

٥ ـ وظيفة الأدب عند الكلاسيكيين والرومانسيين:

اهتم الكلاسيكيون بالمجتمع، وهدف أدبهم إلى التربية الأخلاقية، وإصلاح العادات، وتلقين الفضائل الدينية والاجتماعية، وحرصوا على توفر عنصر الفائدة الاجتماعية والأخلاقية في أدبهم، وتنتهي الأعمال الأدبية الكلاسيكية في أدبهم بانتصار الحق على الباطل، والخير على الشر، والعقل على العاطفة، والمصلحة العامة على المصلحة الخاصة، فالأدب عندهم مدرسة تعلم الفضيلة.

أما الرومانسيون فلقد اهتموا كثيراً بوظيفة الأدب، وطرحوا الأسئلة التالية: ماذا نكتب؟ ولماذا نكتب؟ ولمن نكتب؟ ورؤوا أن الأدب استجابة للعواطف، لأنها ليست شراً، بل هي الخير بعينه. وليست وظيفة الأديب أن يكون واعظاً أخلاقياً، وبهذا كان الأدب الرومانسي أدباً ثائراً على الأوضاع القائمة، ومهتماً بمصالح الفرد ومشاعره وعواطفه، أكثر من اهتمامه بمصالح المجتمع.

٦ ـ الرومانسية والشرق:

اتجه الكلاسيكيون نحو الأدبين الإغريقي واليوناني، في حين اتجه الرومانسيون نحو الشرق، وبوجه خاص نحو الأدبين الفارسي والعربي، كما اهتم الرومانسيون بالأدب الهندي، إذ وجدوا في الآداب الشرقية ينبوعاً استقوا منه موضوعاتهم الجديدة، وتأثروا بعمالقة الأدب العربي.

مؤثرات عربية في أدب بوشكين:

فلقد تأثر الشاعر الروسي ألكسندر بوشكين (١٧٩٩ ـ ١٨٣٧) بمجموعة "ألف ليلة وليلة"، وذلك في قصته الشعرية "روسلان ولودميلا" (١٨٢٠)، فهناك موضوع الجني الذي اختطف لودميلا في ليلة عرسها، كما هو الحال في قصة "أبو محمد الكسلان" من مجموعة حكايات "ألف ليلة وليلة". وفي نهاية القصة الشعرية "روسلان ولودميلا" يصل روسلان إلى مدينة كييف ممتطياً حصانه، ويجدها محاصرة بالأعداء، ويجد أميرها حائراً مرتبكاً، فتشتعل الحماسة في أهل المدينة، وينتصرون على الأعداء، وتصحو لودميلا بفضل الخاتم السحري، ويعود روسلان إلى عروسه الحبيبة. وتُعد "روسلان ولودميلا" من الأعمال الرومانسية الأولى في إبداع بوشكين. وكان بوشكين قد نظم قصيدة شعرية بعنوان "الحرية" عام (١٨١٧)، طالب فيها بحرية الشعب.

ونظم بوشكين خلال عامي (١٨٢٠ ـ ١٨٢١) القصة الشعرية "أسير القوقاز" ونشرها عام (١٨٢٢).

كما نجد تأثيراً للشرق في قصة بوشكين الشعريّة "نافورة باختشي سراي" (١٨٢٤)، أو "نافورة الدموع" وتدور أحداث القصة عن أمير تتري، اسمه الخان جريي، اختطف في إحدى غزواته أميرة بولندية، اسمها ماريا، ووقع في حبها، فبعد أن أسرها، أصبح نفسه أسيراً لها، مما أثار غيرة إحدى زوجاته واسمها زاريما، فتقدم زاريما التترية على قتل الأميرة البولندية. فبكى لفقدانها الأمير التتري، وبنى نافورة، سماها نافورة الدموع، وقتل زوجته التترية انتقاماً لحبيبته البولندية.

كما ألف بوشكين قصة عن مجون كليوباترة (٦٩ ـ ٣٠) ق.م. بعنوان "الليالي المصرية" (١٨٣٥) فيكتب بوشكين عن سقوطها وشموخها، فهي تلبي شهوات جسدها، مقابل حياة الشاب الذي يعاشرها، إذ تقتله في الصباح. ويقارن الروائي الروسي دوستويفسكي (١٨٢١ ـ ١٨٨١) بين شخصية كليوباترة وشخصية شهريار في "ألف ليلة وليلة" ويجد شبهاً كبيراً، إذ كان شهريار يأتي بامرأة يقضي معها ليلته ويقتلها في الصباح، فكلاهما يهتم بشهوات الجسد، ولا يهتم بحياة الآخرين.

وينظم بوشكين عام (١٨٢٤) تسع قصائد استمد موضوعاتها من القرآن الكريم، بعنوان "قبسات من القرآن" فلقد أراد الشاعر نقل معاني القرآن إلى المواطن الروسي، ولقد أشاد دوستويفسكي بقصائد بوشكين الآنفة الذكر، في كلمته التي ألقاها عام (١٨٨٠) بمناسبة إقامة نصب تذكاري لشاعر روسيا العظيم في موسكو.

ولقد أشارت الدكتورة مكارم الغمري في كتابها "مؤثرات عربية وإسلامية في الأدب الروسي"(٤) إلى الآيات القرآنية التي استلهمها بوشكين، وبعضها من سورة عبس وتولى، التي تدعو إلى التأمل في نظام سير الكون، وهي الآيات (١٧ ـ ٣١): • قتل الإنسان ما أكفره، من أي شيء خلقه، من نطفة خلقه فقدره، ثم السبيل يسره، ثم أماته فأقبره، ثم إذا شاء أنشره، كلا لما يقض ما أمره، فلينظر الإنسان إلى طعامه، أنا صببنا الماء صباً، ثم شققنا الأرض شقاً، فأنبتنا فيها حباً، وعنباً وقضباً، وزيتوناً ونخلاً، وحدائق غلبا، وفاكهة وأبّا•.

يستلهم بوشكين الآيات الآنفة الذكر على النحو الآتي:

علام يتغطرس الإنسان؟
على أنه جاء إلى الدنيا عارياً،
على أنه يستنشق دهراً قصيراً،
وأنه سيموت ضعيفاً، مثلما ولد ضعيفاً؟
ألا يعلم أن الله سيميته
ويبعثه بمشيئته؟
وإن السماء ترعى أيامه
في السعادة وفي القدر الأليم؟
ألا يعلم أن الله وهبه الثمار،
والخبز، والتمر، والزيتون
ثم بارك جهوده
فوهبه البستان، والتل، والحقل؟

ونظم بوشكين قصيدةً بعنوان "الرسول" عام ١٨٢٦ مما يدل على إعجابه بشخصية الرسول العربي الكريم (•)، كما نظم بوشكين قصيدة بعنوان "الشيطان" عام ١٨٢٤، لأن الشيطان موضوع مهم عند الرومانسيين، لأن الشيطان بنظرهم متمرد، وهم من أنصار الثورة والتمرد ولقد ترجمت هذه القصائد الدكتورة مكارم الغمري، من اللغة الروسية مباشرة.

ونظم بوشكين قصة شعرية بعنوان "الغجر"، اسم بطلها أوليغ، يهرب من مفاسد المدينة إلى الغجر، ويتزوج غجرية اسمها زمفيرا، إلا أنها تخونه، فيقدم أوليغ على قتلها بخنجره، وبذلك فإن هذا الروسي لم يستطع

الحياة في مجتمعه الروسي لكثرة الفساد، إلا أنه لم يستطع الحياة أيضاً في المجتمع البدائي الغجري، لأنه ريشة في مهب الرياح على حد تعبير دوستويفسكي في كلمته الشهيرة عن بوشكين عام ١٨٨٠، ولقد رأى دوستويفسكي أن أوليغ يشبه كثيراً بطل الرواية الشعرية لبوشكين، والتي بعنوان "يفغيني أونيغين"، والتي ألفها بوشكين ما بين (١٨٢٣ ـ ١٨٣١)، فبطلها أيضاً بعيد عن شعبه، وكأنه ريشة في مهب الريح.

نجد تأثير الشرق في قصائد الشاعر الروسي ميخائيل ليرمنتوف (١٨١٤ ـ ١٨٤١).

للشاعر الآنف الذكر قصيدة بعنوان "غصن فلسطين" (١٨٢٧)، يقول فيها:

قل لي، يا غصن فلسطين:
أين نموت وأين ازدهرت؟
ولأي ربوة، ولأي واد
كنت الزينة لهم؟
أليس عند مياه الأردن النقية
كان يداعبك شعاع الشرق؟
ألم يؤرجحك في غضب
ريح المساء في جبال لبنان؟

كما نلاحظ يذكر ليرمنتوف في هذه القصيدة فلسطين والأردن ولبنان مما يدل على اهتمامه بالشرق العربي.

ونظم ليرمنتوف قصيدة بعنوان "الرسول" يشيد فيها بصفات الرسول العربي الكريم ﷺ. كما نظم ليرمنتوف قصة شعرية بعنوان "الشيطان"، فلقد ذكر الشيطان في الكتب الدينية، في الإنجيل والقرآن الكريم، والشيطان عند ليرمنتوف ينشر الشر في كلّ مكان يحل فيه، وهو في القرآن الكريم، كان ملاكاً، إلا أنه لم يمتثل لأوامر ربه، ولم يسجد، حسب الآية ٣٤ من سورة البقرة: ﴿وإذ قلنا للملائكة اسجدوا لآدم فسجدوا إلا إبليس أبى واستكبر، وكان من الكافرين﴾.

ولقد هرب الرومانسيون من المدينة إلى الشرق أو إلى أي مكان آخر بحثاً عن الطمأنينة والهدوء والسعادة، ولذلك اعتزلوا مجتمعاتهم، ومجدوا الوحدة والتشاؤم والألم، نذكر على سبيل المثال قصيدة ليرمنتوف بعنوان "الشراع" التي نظمها عام ١٨٣٢.

يتراءى لي شراع أبيض وحيد
بين ضباب البحر، ذي اللون السماوي،
عن أيّ شيءٍ يبحث هو في بلدٍ بعيدٍ؟
وماذا ترك في وطنه؟(٥)

ومن القصص الشعرية التي نظمها ليرمنتوف "إسماعيل بيك"، و"الحاج إبريك"، و"أسير القوقاز"، ويصف فيها حياة الجبليين.

وليرمنتوف شاعر رومانسي في بداية حياته، وهو مثل بوشكين، انتقل في المرحلة الأخيرة من إبداعه من المدرسة الرومانسية إلى المدرسة الواقعية النقدية التي انتشرت في الآداب الأوروبية على أنقاض المدرسة الرومانسية.

كما ترك الشاعر الألماني يوهان غوتيه (١٧٤٩ ـ ١٨٣٢) ديواناً بعنوان "الديوان الشرقي لمؤلف غربي" يرى فيه أن الشرق والغرب يكمل أحدهما الآخر، فما بينهما هو التكامل وليس التناقض والتنافر، وتأثر كثيراً بالحكايات العربيّة "ألف ليلة وليلة".

وترى الدكتورة مكارم الغمري في كتابها الآنف الذكر: "اتسمت النظرة الرومانتيكية إلى الطبيعة بالمثالية، فقد اعتبر الرومانتيكيون في القرب من الطبيعة تحقيقاً لسكينة النفس وسعادتها، ومن هنا موقفهم الناقد للحضارة والمدنية، وهيامهم بالشرق الذي اعتبروه تجسيداً للعالم (المثالي) الطبيعي الذي يمكن فيه للإنسان أن يتمتع بحياة متناغمة مع نفسه ومع الطبيعة، ولهذا السبب شد الرومانتيكيون رحالهم على الشرق"(٦).

وكان الروائي الفرنسيّ فيكتور هيغو (١٨٠٢ ـ ١٨٨٥) قد أكد: "كنا هيلينيين في قرن لويس الرابع عشر، أمّا الآن فأصبحنا

مستشرقين"(٧).

٧ ـ أمّا المسرح الرومانسيّ فهو يختلف عن المسرح الكلاسيكيّ، إذ ألغى الرومانسيون وحدتي الزمان والمكان، وأبقوا على وحدة الموضوع، وألغى الرومانسيون فرز الأجناس الأدبيّة، فأخذ يتخلل التراجيديا مشاهد ساخرة، كما أخذ يتخلل الكوميديا مشاهد حزينة، وأحدثوا جنساً أدبياً جديداً هو الدراما، وهي مزيج من الكوميديا والتراجيديا، لأنّ الأدب يعكس الحياة، التي هي بدورها يختلط فيها الحزن والفرح، الدمعة مع الابتسامة، والفشل مع النجاح.

وخلاصة القول ظهرت الإبداعية نتيجة للتغيرات الكبيرة التي عصفت بأوروبا في النصف الثاني من القرن الثامن العاشر، وتأتي الثورة الفرنسية عام ١٧٨٩ التي نادت بحق الأمم في تقرير المصير وبالحرية والمساواة والأخوة في طليعتها، ولقد اتصفت الإبداعية بالذاتية والفردية وتمجيد الألم والطبيعة والشعب والطفولة والحرية.

الرومانسيّة العربيّة:

أما الرومانسية العربية فقد تشكلت في ظروف تختلف عن الظروف، التي تبلورت خلالها المدرسة الإبداعية الأوروبية، فالرومانسية الغربية تشكلت بعد الثورة الفرنسية عام ١٧٨٩، أما الرومانسية العربية فتشكلت في النصف الأول من القرن العشرين، أي في فترة التحرر من الحكم التركي، وبداية الاحتلال الغربي وتبنت أهدافاً خاصة بها، واتصفت بالتركيز على وصف الكآبة والألم والتشاؤم، ووصف الخريف والغروب والسراب، وعبر الإبداعيون عن ذاتية مفرطة، وخيال مجنح، ونزوع نحو الحرية من القيود كلها، وهجروا اللغة التقليدية، فاستخدموا اللغة المألوسة، وتخلوا في أشعارهم عن وحدة البيت، فتبنوا وحدة المقطع.

تأسست بعض التجمعات الأدبية ذات الطابع الرومانسي، منها الرابطة القلمية، ومدرسة الديوان، وجماعة أبولو.

الرابطة القلمية:

ومن التجمعات الأدبية ذات التوجه الرومانسي، الرابطة القلمية، التي تأسست في مدينة نيويورك ما بين العشرين من نيسان عام ١٩٢٠ وعام ١٩٣١، إذ توفي جبران خليل جبران في هذا العام، وانتهت الرابطة، أيّ استمر نشاط الربطة أحد عشر عاماً، وأصدرت عام ١٩٢١ مجموعة أدبية، تضمنت بعض أعمال أعضائها، وعدد أعضاء الرابطة عشرة، منهم جبران خليل جبران كان عميداً للرابطة، ونعيمة وكان أمين سر الرابطة وإيليا أبو ماضي، ونسيب عريضة، وغيرهم. ووضعت الرابطة لنفسها دستوراً، جاء فيه: "إنّ هذه الروح الجديدة التي ترمي إلى الخروج بآدابنا من دور الجمود والتقليد إلى دور الابتكار في جميل الأساليب والمعاني... هي أمل اليوم وركن الغد. كما أنّ الروح التي تحاول بكلّ قواها حصر الآداب واللغة العربية، ضمن دائرة تقليد القدماء في المعنى والمبنى، هي في عرفنا سوس ينخر جسم آدابنا ولغتنا. وإنّ لم تقاوم ستؤدي بها إلى حيث لا نهوض ولا تجديد"(٨).

نذكر على سبيل المثال قصيدة جبران خليل جبران (١٨٨٣ ـ ١٩٣١) بعنوان "أغنية الليل" التي نشرها جبران في مجموعة الرابطة القلمية عام ١٩٢١:

سكن الليلُ، وفي ثوب السكون تختبي الأحلام
وسعى البدرُ، وللبدر عيون ترصدُ الأيّام

فتعالي، يا ابنة الحقل، نزور كرمة العشاق
علنا نطفي بذيّاك العصير حرقة الأشواق

اسمعي البلبلَ ما بين الحقول يسكب الألحان

في فضاء نفحتْ فيه التلول نسمة الريحان(٩)

ويقول إيليا أبو ماضي في قصيدة "الطلاسم":

جئت، لا أعلمُ من أينَ، ولكنّي أتيتُ
ولقد أبصرت قدامي طريقاً فمشيتُ
وسأبقى ماشياً إنْ شئتُ هذا أم أبيتُ
كيف جئتُ؟ كيفَ أبصرتُ طريقي؟
لستُ أدري!

قد سألتُ البحرَ يوماً هل أنا يا بحرُ منكا؟
هل صحيحٌ ما رواهُ بعضُهم عني وعنكا؟
أم تُرى ما زعموا زُوراً وبهتاناً وإفكا
ضحكتْ أمواجهُ مني وقالتْ:
لستُ أدري!

إنني أشهد في نفسي صراعاً وعراكا
وأرى نفسي شيطاناً، وأحياناً ملاكا
هل أنا شخصان يأبى ذاك مع هذا اشتراكا
أم تراني واهماً فيما أراهُ؟
لست أدري!

رب قبح عند زيد، هو حسن عند بكر
فهما ضدان فيه، وهو وهم عند عمرو
فمن الصادق فيما يدعيه، ليت شعري
ولماذا ليس للحسن قياس؟
لست أدري!

أنا لا أذكر شيئاً من حياتي الماضية
أنا لا أعرف شيئاً عن حياتي الآتية
لي ذات غير أني لست أدري ما هيه
فمتى تعرف ذاتٌ كنه ذاتي؟
لست أدري!(١٠)

أما في مجال المسرح العربي الإبداعي فلقد خرج الإبداعيون العرب، مثلهم مثل الإبداعيين الغربيين، على وحدتي الزمان والمكان، وحافظوا على وحدة الموضوع، ومزجوا بين الكوميديا والتراجيديا لأنّ الحياة نفسها مزيج من الأضداد، وكتب ميخائيل نعيمة مسرحية بعنوان "الآباء والبنون" عام ١٩١٧، وكان توفيق الحكيم أحد كبار المسرحيين العرب، الذين جددوا في المسرح العربي.

مدرسة الديوان:

أصدر عباس محمود العقاد (١٨٨٩ ـ ١٩٦٤) بالتعاون مع إبراهيم عبد القادر المازني (١٨٩٠ ـ ١٩٤٩) عام ١٩٢١ كتاباً في القاهرة بعنوان "الديوان في الأدب والنقد"، انتقد فيه العقاد الشاعر أحمد شوقي (١٨٦٨ ـ ١٩٣٢)، لتقليده شعراء العصر العباسيّ، ولاسيما المتنبي (٩١٥ ـ ٩٦٥)، والمعري (٩٧٣ ـ ١٠٥٧)، في الأسلوب وفي الموضوعات، كما انتقد المازني أسلوب المنفلوطي (١٨٧٦ ـ ١٩٢٤) لعدم الدقة والمبالغة، وبذلك فلقد شكل كتاب "الديوان ثورةً على الصور والمضامين والأساليب القديمة، فنادى بالوحدة العضوية للقصيدة بدلاً من وحدة البيت، وتعني الوحدة العضوية، التماسك وعدم التفكك، بحيث يكون كلّ بيت متصلاً بالبيت الذي سبقه، وبالبيت الذي يليه، اتصالاً عضوياً، وبذلك فهناك فرق بين وحدة الموضوع، والوحدة العضوية، فقد تتناول القصيدة الواحدة موضوعاً واحداً وتكون مفككة، وقد تتناول أكثر من موضوع، وتبقى محافظة بالوقت ذاته على الوحدة العضوية، كما كتب العقاد مقدمة لكتاب ميخائيل نعيمة "الغربال" الذي صدر في القاهرة عام ١٩٢٣، وينادي ميخائيل نعيمة في "الغربال" بتطبيق أسس معينة في النقد الأدبيّ منها نقد النص الأدبي وعدم نقد صاحب النص، وأجاز للأديب أن يميت ما يشاء من الألفاظ، وأن يحيي ما يشاء.

جماعة أبولو:

ومن ممثليها وممثلي المدرسة الإبداعية في الأدب العربي خليل المطران (١٨٧٢ ـ

١٩٤٩)، وهو ممن ساهموا في تأسيس جماعة "أبولو" وهي جماعة أدبية شعرية عقدت اجتماعها الأول في بيت أمير الشعراء أحمد شوقي (١٨٦٨ ـ ١٩٣٢) في ١٠ تشرين الأول من علم ١٩٣٢ في القاهرة، وانتخبت أحمد شوقي رئيساً، وخليل مطران نائباً للرئيس، وبعد مرور أربعة أيام توفي أحمد شوقي، فانتخب خليل مطران رئيساً، ومن بين أعضائها الدكتور أحمد زكي أبو شادي وهو طبيب. والدكتور إبراهيم ناجي، وهو أيضاً طبيب، وعلي محمود طه، وهو مهندس، ولم يكن حافظ إبراهيم (١٨٧٢ ـ ١٩٣٢) أحد أعضائها، لأنه توفي قبل تأسيسها. ونادت الجماعة بالتجديد في الشكل وفي الموضوعات، وبهذا فهي مجموعة من الشعراء، التي تبنت بعض الأهداف الرومانسية، وعلى أية حال لا يجوز الاعتقاد بأن الرومانسية العربية تخلت تماماً عن التقاليد الشعرية العربية، فنجد بعض أعضاء جماعة "أبولو" من نظموا الشعر على الطريقة التقليدية أحياناً، والحديثة أحياناً أخرى، نذكر على سبيل المثال قصيدة "مقتل بُزَرْ جُمُهْر" لخليل مطران (١٨٧٢ ـ ١٩٤٩)، راعى فيها الشاعر القافية الواحدة، ويقول في أحد أبياتها:

ما كانتِ الحسناءُ ترفع

لو أنّ في هذي الجموع رجالا

وينظم خليل مطران قصيدةً بعنوان "المساء" وهي ذات موضوع رومانسي، وحافظ فيها الشاعر على وحدة البيت والقافية، ويقول فيها:

داءٌ ألمَّ فخلت فيه شفائي

من صبوتي فتضاعفتْ بُرَحائي

شاكٍ إلى البحر اضطرابَ

فيجيبني برياحهِ الهوجاء

ثاوٍ على صخرٍ أصمَّ وليت لي

قلباً كهذي الصخرةِ

يا للغروبِ وما به من عَبْرةٍ

للمستهام وعِبرةٍ للرائي

فكأنّ آخرَ دمعةٍ للكون قد

مُزجتْ بآخر أدمعي لرثائي

وكأنني آنستُ يومي زائلاً

فرأيت في المرآةِ كيفَ

تكتب عنه الموسوعة العربية في المجلد الثامن عشر: "تأثر في موضوعي الطبيعة والغزل بدعاة المدرسة الرومانسية من الفرنسيّين، وقد كان من منابع ثقافته الشعرية في ذلك ما أخذه عن لامارتين وموسيه وغيرهما. أتقن مطران صهر عناصر الطبيعة بشعر الغزل والشعر الوجداني، وأسقط همومه على مظاهر الطبيعة، ومجّد في الشّعر الألمَ على عادة الرومانسيين"(١١). وتتابع الموسوعة العربية: "وكان الحب سبباً مباشراً لتوجه مطران نحو التجديد، والأخذ من عناصر المنهج الرومانسي، وشكلت الطبيعة والحب والألم وحدةً إبداعيةً في شعره"(١٢).

موضوع الحب عند جماعة أبولو

تختلف نظرة الرومانسيين، ومنهم جماعة أبولو، إلى الحب والمرأة، عن نظرة الاتباعيين، فنظر الرومانسيون إلى قلب المرأة، ولم يهتموا كثيراً بجسدها، فالمرأة عندهم نقية طاهرة كالطبيعة، فالحب مقدس، واللقاء بين الأحبة هو لقاء الروح بالروح، وليس لقاء الجسد بالجسد، ويقول الدكتور خليل موسى: "وإذا سقطت المرأة عندهم، فإنها تسقط بسبب العوز والتشرد وقوانين المجتمع القديم، ولكنها تظل في داخلها طاهرة"(١٣)،

فالمرأة طاهرة ونقية، حتى وإنْ سقطت، لأن المجتمع الظالم مسؤول عن سقوطها.

وشاءت الأقدار أن تتأسس جماعة (أبولو) بعد عام واحد على حل الرابطة القلمية، التي، كما أسلفنا، تأسست في مدينة نيويورك في الولايات المتحدة الأمريكية عام ١٩٢٠ في العشرين من نيسان، واستمرت أحد عشر عاماً، وانتهت بوفاة جبران عام ١٩٣١ وعودة نعيمة (١٨٨٩ ـ ١٩٨٨) إلى الوطن من الولايات المتحدة الأمريكية. حاول أعضاء الرابطة تجديد القصيدة العربية فألغوا القافية الواحدة في القصيدة، وألغوا وحدة البيت، ونادوا بوحدة المقطع.

النزعة الرومانسية في قصائد أبي قاسم الشابي:

ومن الشعراء العرب الذين تميز شعرهم بالروح الرومانسية، أبو القاسم الشابي (١٩٠٩ ـ ١٩٣٤)، فلقد تأثر بالرومانسية، يقول عن هذا الموضوع الدكتور عز الدين إسماعيل في تقديمه لديوان الشابي: "نعرف أن الظروف قد هيأت له، من الترجمات، أنْ يطلع على جوانب وآفاق من التجربة الشعرية الغربية ممثلة في أشعار الرومانتيكيين، أمثال لامارتين، ودي فيني، وبايرون، وشيلي، وأن يتعرف إلى مفهوم الشعر لدى هؤلاء من خلال الكتاب العرب الذين كانوا يقودون حركة التجديد الشعري في الربع الأول من هذا القرن"(١٤). ويؤكد الدكتور عز الدين إسماعيل تأثر الشابي بالرومانسية الغربية، إذ تأثر بآراء العقاد (١٨٨٩ ـ ١٩٦٤)، وآراء الرابطة القلمية، على الرغم من أنه لم يكن يتقن لغة أجنبية. فهو ككلّ الرومانسيين يمجد الغاب، حيث النقاء والصفاء، يقول في قصيدة بعنوان "الغاب" (١٩٣٤)، أيّ نظمها في السنة الأخيرة من حياته:

بيتٌ بنته لي الحياة من الشذى
والظل، والأضواء، والأنغام
في الغاب سحرٌ رائع متجددٌ
باقٍ على الأيّام والأعوام
في الغاب، دنيا للخيال،
والشعر، والتفكير، والأحلام
في الغاب، في الغاب الحبيب،
حرمُ الطبيعة والجمال السامي
ونسيتُ دنيا الناس، فهي
سكرى من الأوهام (١٥)

وموضوع الغاب موضوع مهم بالنسبة للرومانسيين، لأنه ضد المدنية الفاسدة، وتدعو الرومانسية إلى الثورة على الظلم والطغاة، فيقول أبو القاسم الشابي في قصيدة بعنوان "إلى طغاة العالم" (١٩٣٤):

ألا أيّها الظالم المستبدُّ
حبيب الظلام، عدوّ الحياة
سيجرفك السيل، سيل الدماء،
ويأكلك العاصف المشتعل(١٦)

مجد الرومانسيون الأفراد الثائرين على الظلم، فنظم قصيدةً بعنوان "نشيد الجبار، أو هكذا غنى بروميثيوس" (١٩٣٣)، وبروميثيوس هو في الأساطير الإغريقية، إله علّم الناس استخدام النار، والزراعة والطب، دون أن يأذن له بذلك كبير الآلهة زيوس، فعاقبه بأنْ رماه على جبل، وترك الطيور الجارحة تنهش كبده باستمرار، دون أن تميته، لكي لا يتوقف الألم والوجع، فبروميثيوس يرمز إلى الإنسان الذي يضحي بنفسه في سبيل

الآخرين، ويتحمل الآلام والأوجاع والوحدة في سبيل التقدم العلمي، وخدمة الآخرين، فهو بالتالي شخصية قريبة من شخصيات الرومانسيين، ويقول الشابي في قصيدته:

سأعيش رغم الداء والأعداء

كالنسر فوقَ القمّةِ الشمّاء

أرنو إلى الشمس المضيئةِ... هازئاً

بالسحبِ والأمطار، والأنواء

فاهدم فؤادي ما استطعت، فإنّه

سيكون مثل الصخرةِ الصمّاء

النور في قلبي وبين جوانحي

فعلام أخشى السيرَ في الظلماء

إنّ المعاول لا تهدّ مناكبي

والنار لا تأتي على أعضائي (١٧)

وينظم الشابي قصيدة مشهورة في العالم ذاته، بعنوان "إرادة الحياة" يقول فيها:

إذا الشعبُ يوماً أراد الحياة

فلا بدّ أنْ يستجيب القدرْ

ولا بدَّ لليل أنْ ينجلي

ولا بدّ للقيد أنْ ينكسرْ

ومنْ لم يعانقه شوقُ الحياةِ

تبخرَ في جوها واندثرْ

كذلك قالت لي الكائناتُ

وحدثني روحُها المستترْ

إذا ما طمحتُ إلى غايةٍ

ركبتُ المنى، ونسيتُ الحذر (١٨)

فالأرض عند الشابي تبارك أهل الطموح، الذين يستمتعون بركوب الخطر، وهي تكره الموت وتحب الحياة، فالنحل لا يلثم الزهر الميت، فالطموح لهيب الحياة، وروح الظفر.

وفي الرواية، كانت الروايات العربية الأولى ذات طابع إبداعي، وأعتقد أن رواية "الأجنحة المتكسرة" (١٩١٤) لجبران خليل جبران هي أقرب إلى الرومانسية منها إلى الواقعية، فالنزعة الذاتية في هذه الرواية أقوى من الروح الموضوعية، ويسودها التشاؤم والثورة على الواقع الفاسد، الذي راحت ضحيته إحدى الشخصيات الأساسية في الرواية وهي سلمى كرامة. وكذلك رواية "زينب" (١٩١٤) لمحمد حسين هيكل، التي تصف الريف المصري، ومعاناة الفلاح. يصف الروائي في هذه الرواية فشل شاب متعلم اسمه حامد من تحقيق أحلامه بالزواج من فلاحة، أحبها واسمها زينب، التي تزوجت شخصاً لا تحبه، إذ كانت تحب رئيس العمال واسمه إبراهيم، وتموت زينب في نهاية الرواية، ويهرب حامد من مجتمعه، و تتزوج ابنة عمه عزيزة شخصاً آخر حسب رغبة أهلها.

وقام الأدباء العرب في مطلع القرن العشرين بترجمة بعض الروايات الغربية ذات الطابع الإبداعي، فاقتبس مصطفى لطفي المنفلوطي (١٨٧٦ ـ ١٩٢٤) رواية "مجدولين" للكاتب الفرنسي الفونس كار، وقام أحمد حسن الزيات عام ١٩١٩ بترجمة رواية "آلام فارتر" (١٧٧٤) للشاعر الألماني غوته.

المصادر والهوامش:

(١) قاموس مصطلحات النقد الأدبي، موسكو، دار التنوير، ١٩٧٤ ص٣٣٢، المصدر باللغة الروسية.

(٢) هيغل، المؤلفات الكاملة، المجلد ١٢، موسكو، ١٩٣٨، ص ٨٥، المصدر باللغة الروسية.

(٣) د. محمد غنيمي هلال، الرومانتيكية، ط٦، دار العودة، ١٩٨١ ص ١٢.
(٤) د. مكارم الغمري، "مؤثرات عربية وإسلامية في الأدب الروسي" الكويت، عالم المعرفة، العدد ١٥٥، عام ١٩٩١ ص ١٥٢.
(٥) ميخائيل ليرمنتوف، مختارات شعرية، موسكو، ١٩٦٩، دار الأدب الإبداعي، ص ١٣ (المصدر باللغة الروسية).
(٦) المصدر السابق، ص ٦٠.
(٧) فيكتور هيغو، المؤلفات الكاملة في خمسة عشر جزءاً، ج١٤، موسكو ١٩٥٦، ص ١٣٥، المصدر باللغة الروسية.
(٨) ميخائيل نعيمة، المجموعة الكاملة، المجلد الأول، سبعون، بيروت، دار العلم للملايين، ١٩٧٩، ص ٤٤٦.
(٩) مجموعة الرابطة القلمية، بيروت، دار صادر، ١٩٦٤، ص ٢٢٢.
(١٠) ديوان إيليا أبو ماضي، بيروت، دار العودة، ص ٢١٤.
(١١) الموسوعة العربية، المجلد الثامن عشر، دمشق، ٢٠٠٧، ص ٨٦٩.
(١٢) المصدر السابق.
(١٣) مجلة "بناة الأجيال" تموز، ١٩٩٦ العدد ١٩، ص ٧٨، التياران الذاتي والموضوعي عند جماعة أبولو.
(١٤) د. عز الدين إسماعيل، مقدمة ديوان أبي القاسم الشابي، بيروت، دار العودة، ١٩٧٢، ص ١٢.
(١٥) ديوان أبي القاسم الشابي، بيروت، دار العودة، ١٩٧٢، ص ٤٩٦.
(١٦) المصدر السابق، ص ٤٥٩.
(١٧) المصدر السابق، ص ٤٤٠.
(١٨) المصدر السابق، ص ٤١٠.
(١٩) عادل الفريجات، إضاءات في النقد الأدبي، دمشق، اتحاد الكتاب العرب، ١٩٨٠، فصل الرومانسية.
(٢٠) محمد روحي الفيصل، في النقد والأدب، دمشق، اتحاد الكتاب العرب، ١٩٨٤ فصل المدرسة الرومانطيقية.

□□

مسارات التعالق
السيرة الذاتية /التاريخ/ الشعر

عمر منيب إدلبي

نظراً للطبيعة الخاصة للسيرة الذاتية باعتبارها نصاً يسرد واقع تجربة شخص واقعي من جهة، ويدخل أعمق ما يكون في البوح الذاتي الوجداني من جهة ثانية، فإن الباحث لا بد وأن يقف أمام مسارات تعالق تنطوي عليها الكتابة في هذا الجنس الأدبي الإشكالي، وفي دراستنا هذه نتطرق إلى مسارات تعالق السيرة الذاتية والشعر، وذلك بعد المرور على تعالق السيرة الذاتية بالتاريخ أولاً، ويقودنا البحث في هذا المضمار للإشارة إلى ما يطلق عليه السيرة الذهنية، بوصفها سرد يزاوج بين فن السيرة والتاريخ والفكر، وذلك لاهتمام هذا الشكل السردي بالمسار الثقافي والفكري والسياسي في حياة شخص واقعي، أي رؤية الكاتب.

أ ـ جدل السيرة والتاريخ

تبدو الصلة بين أدب السيرة الذاتية والتاريخ وثيقة إلى حد القول إن جنس السيرة الذاتية يمثل نقطة استقطاب حاد بين قوة التاريخ وقوة الأدب، وقد أشار عبد السلام المسدي إلى ذلك عندما أكد أن السيرة الذاتية إنما هي حصيلة امتزاج نوعين من الكتابة: التدوين التاريخي والحكاية الفنية، وما ذلك إلا لأن السيرة الذاتية سرد لأحداث الذات عبر تاريخ ينتقي الكاتب نقطتي بدايته ونهايته، ولأن السيرة الذاتية والتاريخ "يشتركان في عرض الأحداث والمواقف، وفي تصوير مختلف البيئات والمآثر، والكشف عن الصور المادية والنفسية، وإذا كانت السيرة الذاتية تنبع من صلب الأدب بخلاف التاريخ الموسوم بالطابع العلمي، فهذا لا يعني أن الحس التاريخي منعدم في كتابة التاريخ الخاص الفردي، بل إنه على العكس حاضر بأبعاده الثلاثة المتمثلة في الماضي، والحاضر، والمستقبل، ونتيجة لواقع التجاوب بين الأدب والتاريخ، المتعارف عليه بين الأدباء بالحق الأدبي والحق التاريخي، تميز جنس السيرة الذاتية عن باقي جسد التاريخ العام، مع أن العلم بأن الأصل في التاريخ الإنساني هو مجموع التواريخ الخاصة، سواء الفردية منها أم الجماعية، وهذا يعني أن سيرة ذاتية هي واقع تاريخي في حد ذاتها"(١).

وعندما تعرف كتاب السيرة الذاتية العرب على تقاليد كتابة السيرة الذاتية في الغرب، بدؤوا يهتمون بالآليات الفنية اهتماماً أكبر من ذي قبل، وباتت نصوصهم السير ـ ذاتية تحوز قدرة أكبر على الفصل بين السيرة والتاريخ والغائيات التي تقف وراء كتابتها، وهذا لم يحدث قبل بدايات القرن العشرين، أما قبل ذلك، فلا يمكن إغفال الأسباب والبواعث والغائيات السياسية والدينية والتاريخية التي وقفت وراء تدوين أغلب نصوص السيرة العربية والإسلامية والتراثية، وربما لهذا

السبب بقيت النماذج البدئية المبكرة من السيرة الذاتية العربية والإسلامية ردحاً طويلاً من الزمن مجرد نصوص على الهامش، تركز على السيرة والآراء والمواقف العلمية والمعرفية والدينية والسياسية للكاتب مع المرور مرور الكرام على مواقف وأحداث تخص الذات اجتماعياً وإنسانياً وعاطفياً، بما يجعل النص بعيداً وبشكل كبير عن التعبير الداخلي لتطور شخصية المؤلف، يهتم بالمقام الأول بتقديم سيرة اعتبارية، لا ذاتية شخصية تحلل المشاعر وتستبطن السلوك كما هو معروف في أغلب السير الذاتية المعاصرة، ولهذا تبدو أغلب تلك السير نصوصاً أو وثائق تتمحور حول التاريخ الخاص للمؤلف وتحولاته الذهنية بين المعارف والأفكار، تبعاً لما هو مرتبط بالضرورة بالتاريخ العام السياسي والديني والاقتصادي وتمحوراً حوله، ويبرز هذا بوضوح في أغلب السير الذاتية التي جاءت فصولاً في كتب أو مقدمات لها، كما في سير الرازي، وابن الهيثم، وحنين بن إسحاق، والغزالي، وابن طفيل، وابن الجوزي، وابن خلدون، والغزي، وابن حزم، وابن حجر العسقلاني، وغيرها الكثير.

إن هذه الغايات والبواعث التي أشرنا إليها تدفعنا للإشارة ـ وإن بشكل سريع ـ إلى صدى جدل التاريخ والسرد السير الذاتي، وهو صدى واسع الطيف وبالغ الأثر على ما نزعم، لا سيما وأن الكثير من السير الذاتية ـ سواء تقصّد كتابها ذلك أم لم يفعلوا ـ ينظر إليها من وجهة نظر أنتربولوجية أو تاريخية على أنها وثائق تستثمر وتنفع علماء التاريخ أو علماء النفس أو علماء الاجتماع أو علماء النظرية في الكثير من البحوث والدراسات المهتمة بصدى التاريخ في الحياة الخاصة للأفراد، أو تلك المهتمة بأنماط العيش والعادات والسلوك لجماعة بشرية في مكان وزمان محددين، ولعل في هذا ما يبرز إطلاق بعض النقاد على السيرة الذاتية صفة الشكل الأدبي للتاريخ؟

ورغم هذه التعالق فإننا نعتقد أن فارقاً جوهرياً بين السيرة الذاتية والتاريخ يظهر بشكل جلي من خلال ما هو مركزي في اهتمام كل منهما، فإذا كان التاريخ يدون عادة الأحداث والوقائع التي تعنى بأهل السلطة ومصائر الدول وسيرورة الحروب، فإن السيرة الذاتية تهتم بتدوين التاريخ الذاتي/ الاجتماعي، "إذ ينفتح التاريخ فيها على الفاعلين الذين يقدمون بعض الوقائع من وجهة نظرهم المبنية على تجربتهم، ينفتح التاريخ في السيرة الذاتية على ضحاياه، أي على من حرم من الكلام، ليصير كلامه أداته في المجابهة، تراهن السيرة الذاتية على إعطاء الكلام المبني على الخبرات والتجارب، فسحة تستهدف إعادة بناء النظر إلى بعض القضايا الخاصة/ العامة، وإفشاء المسكوت عنه، إنها السجل الشخصي الذي يمكن اعتباره مصدراً مضاداً للتاريخ، يعلن الصامت والمصمت فيه، ويبلغ الوجه الآخر للتاريخ السياسي/ الثقافي/ الاجتماعي/ الاقتصادي،... السيرة الذاتية تنحاز إلى محور الممارسات اليومية التي أهملها التاريخ، فتبحث في الحميم الذي يعطي الذات مكانة مميزة"(٢).

أ ـ السيرة الذهنية:

السيرة الذهنية سرد جزئي لحياة شخص ما، أي أنها نوع من أنواع السيرة الذاتية الجزئية، وفيها ينصب اهتمام الكاتب على سرد الوقائع التي ساهمت في تشكيل رؤية الكاتب وتكريس مسار ثقافي وفكري وسياسي معين في حياته، وبيان المواقف التي اتخذها تجاه قضايا معينة.

هذا النمط من السرد السير الذاتي نصادفه في تراثنا العربي في (المنقذ من الضلال) للغزالي، و(التوابع والزوابع) لابن شهيد، و(حي بن يقظان) لابن طفيل، وفي السير الحديثة يمكن اعتبار سيرة العقاد (أنا) من بواكير هذا النوع من السير الذهنية، إلا أن سيرة عبد الله العروي (أوراق) تمثل أكثر نصوص السيرة الذهنية المعاصرة وضوحاً من حيث هي سرد يحكي رؤية الكاتب الفكرية

ومواقفه من مجموعة من القضايا التي عمل العروي في جميع كتاباته على التصدي لها.

وبفعل اشتغال العروي بالتاريخ بحثاً وتنظيراً، فإننا نتلمس في سيرته الذهنية تمازجاً بين الأحداث والعناصر الذاتية من جهة، ومقابلاتها الموضوعية من جهة، في سعي لتشكيل نص سيري خاص يعتبر خليطاً من المواقف والأحداث الفعلية والفكرية الشاملة، العميقة، والممتعة الحميمية، وبهذا نجد العروي في (أوراق) "يمد الجسور بين حقلي التاريخ والأدب، ويعمل على تدشين حوار خلاق، معرفي وفني وفكري ومنهجي بين صناعة التاريخ وفن السيرة، فالنص يتقدم لقارئه كثمرة تلاقح عضوي وبنيوي بين الحقلين، وهو زواج أجناسي يضع لعبة السرد في مفترق الطرق بين عدة قوالب وأجناس تعبيرية"(٣).

ب ـ السيرة الذاتية والشعر

بعيداً عن الجدل الذي لم ينته بعد بين القائلين بغنائية الشعر وخفوت حكائيته والقائلين ـ بدون تحفظ ـ بقدرة الشعر على استثمار عنصر القص، فإن الثابت الأكيد أن نصوصاً شعرية كثيرة قديمة وحديثة وظفت الكثير من التقنيات السردية، وخطت بالشعر خطوات هامة على طريق إعلاء شأن الدراما في النص الشعري، ما مكنه من ملامسة أدق التفاصيل اليومية في الحياة، ومحاكاتها بقدر معقول.

إلا أن ما نبحث فيه هنا يتعلق بإمكانية تضمين الشعر سرداً سير ذاتي، فيه درجة كبيرة من تفاصيل الحياة التي يشكك الكثير من النقاد بقدرة الشعر على استيعابها وصوغها صياغة فنية دون التخلي عن شرط الشعرية.

وبالعودة إلى قصائد الشعر العربي القديم ـ نذكر تائية ابن الفارض المسماة (نظم السلوك) مثلاً ـ نجد حالات ليست قليلة عن قصائد تمثل أصدق برهان على اجتماع عناصر غنائيتها ودراميتها وملحميتها، وذاتيتها، وتآلف هذه العناصر داخل النسيج الشعري لكل قصيدة من هذه القصائد، "لنقف بجلاء على تجارب ذاتية في الحياة صاغها أصحابها شعراً، ولقد أتاح الشعر لهؤلاء الشعراء إنشاء سيرهم الذاتية تبعاً للتقليد الأدبي السائد في عصرهم، فهم بالفعل قد خلفوا للأجيال التي جاءت من بعدهم تواريخ فردية خاصة تعكس تفردهم بمقومات شخصية، وتجارب، وأذواق، ومواقف، وقناعات، وانشغالات، وإذا كانت ميزة النثر كامنة في طاقته الاستيعابية لأدق تفاصيل التجارب الإنسانية، وفي بعض الحرية والسرد المتسلسل، الذي يطمئن إليه مؤلف السيرة الذاتية، فإن الشعر بدوره يستطيع أن يعكس التاريخ الخاص، وقد سبق له قديماً أن أدى وظيفة السيرة الذاتية، وللباحث أن يلاحظ ما قد انطوى عليه الشعر العربي القديم من ملامح كثيرة لأدب السيرة الذاتية قبل أن يصير هذا الأدب لوناً مستقلاً من التعبير"(٤).

ويعتقد بعض النقاد أن "هيمنة ضمير المتكلم في سرد السيرة الذاتية، وعائدية الأحداث وأفعال السرد إلى المؤلف، تجعل إمكان الشعر فيها وارداً بشكل قوي، لأن (الأنا) الشعرية تجد قناعها في (الأنا) السيرية وعلى مقربة من كاتبها نفسه، فيتطابق التعبير بأنا الشاعر وأنا الكائن السيري بشكل تام"(٥).

كما يؤكد بعض النقاد أن السيرة الشعرية كانت من أوائل النصوص الأدبية التي وجدت في التاريخ، ويشيرون في ذلك إلى ملحمة (جلجامش)، "فهذا البطل المحوري الذي رأى بعينيه كل شيء وعرف جميع الأشياء وعاند وكابد؛ فإذا حل به التعب (نقش في نصب من الحجر كل ما عاناه) وهذه إشارة إلى أنه حرص على كتابة سيرية الذاتية على ورق ذلك الزمان وهو الحجر، أما الطباعة فكانت على نصب ذلك الحجر المنقوش في موضع يقرؤه الناس"(٦).

فيما يظن نقاد آخرون ـ انطلاقاً من تجنيسهم السيرة على أنها سرد نثري وحسب

ـ أن لغة الشعر عاجزة عن إضفاء الصدقية التي تحتاجها السيرة الذاتية على الوقائع المسرودة، وعليه، يرى هؤلاء النقاد أن كتابة بعض الشعراء ـ أسامة بن منقذ مثلاً ـ سيرهم الذاتية بأسلوب سردي نثري يؤكد رأيهم النقدي هذا، فهؤلاء الشعراء "لم يكونوا راضين عما أودعوه في دواوينهم حول أحداث حياتهم وأفكارهم ومشاعرهم، كما كان يفعل أسلافهم"(٧).

وكي لا يأخذ منا البحث في هذه القضية الكثير، نعتقد أن سيرة ذاتية مصوغة شعرياً لم تبرز بشكل مكتمل فنياً حتى الآن على حد علمنا، رغم أن بعض النقاد يرون أن الشعر "أسس فلسفياً لميلاد الترجمة الذاتية ومهد لإمكان كتابة الذات العربية عن نفسها في المستقبل البعيد"(٨).

فالمحاولات في كتابة السيرة الذاتية شعراً التي ظهرت هنا أو هناك شابها الكثير من العيوب، إن على صعيد غلبة المتخيل، أو ضياع الجماليات الشعرية على حساب حضور النظم، أو خفوت البنية الدرامية على حساب الغنائية... وغيرها الكثير من العيوب الجمالية، أو الميثاقية السير الذاتية.

كما لا يفوتنا أن أغلب الشعراء الذين كتبوا سيرهم الذاتية إنما اتخذوا من النثر حاملاً لغوياً، وأن أغلب تلك السير اقتصرت على تجاربهم مع الكتابة الشعرية فيما يمكن أن ندرجه تحت مسمى السيرة الذاتية الجزئية، ولم يعملوا على تأليف سير ذاتية تحكي تجاربهم الحياتية العامة إلا فيما ندر، أو بأحسن الأحوال جاءت هذه التجارب الحياتية الشخصية لمحات عابرة على هامش التجربة الشعرية.

ويمكن أن نستثني من هذه الحالة شاعراً كتب "سيرة ذاتية شعرية" وهو الشاعر السوري عبد الكريم الناعم في مجموعته "من ذاكرة النهر"(٩) التي ضمت عشرين قصيدة حملت عناوينها تواريخ سنين مفصلية في حياة الشاعر بما مثلته هذه التواريخ من محطات هامة تخللتها أحداث واقعية، سواء كانت هذه الأحداث شخصية خاصة أم عامة، شكلت منعطفات حقيقية في مسيرة حياته وفي الحياة العامة، مع التذكير أن للشاعر حضوره الهام والمؤثر في الحياة العامة السورية (سياسياً واجتماعياً وثقافياً).

ورغم ذلك فإن هذه التجربة الشعرية لم يقدر لها أن تحوز الأعم الغالب من الاشتراطات الفنية والميثاقية التي تضعها في خانة نصوص السيرة الذاتية، ونعتقد أن هذه الأسباب إضافة إلى الفاعلية التي اتصف بها الشاعر في مجرى الحياة العامة والمواقع التي شغلها عبر مسيرة حياته والتي تجعل منه قادراً على الإدلاء بشهادة عن العصر، نعتقد أن كل هذه الأسباب كانت وراء عودة الشاعر بعد ست سنوات ليكتب سيرته الذاتية نثراً، في نص يحكي تجربة حياته الغنية والحافلة بالأحداث الشخصية والعامة، فقد وضع هذا الشاعر في عام ٢٠٠٦ الجزء الأول من سيرته الذاتية بعنوان (مدارات ـ ١ ـ سيرة زمن) وحددها الشاعر زمنياً بين عامي ١٩٣٩ عام مولده والعام ١٩٦٣ وتحديداً في الثامن من آذار من ذلك العام، وهو اليوم الذي شهد وصول حزب البعث إلى السلطة في سورية، بما يمثله ذلك الحدث من تحول في الحياة السورية على الصعد كافة، تحول قاد إلى تغييرات حددت ملامح سورية خلال عقود خمسة لاحقة بما لها وما عليها.

ويمكن لنا أن نتوقع ظهور سيرة ذاتية شعرية في القادم من الأيام فيما لو أكمل الشاعر سامر رضوان مشروعاً شعرياً بدأ العمل عليه منذ عام تقريباً، وأتيح لنا الاطلاع على مجموعة من نصوصه في مخطوط بعنوان (غرفة من ندم)، وهي نصوص تشكل سلسلة متتابعة من حيث الزمان وتنامي التجربة الحياتية والشعرية، تظهر من خلالها

رغبة حقيقية لدى الشاعر في كتابة شعر سير ذاتي، في إطار يمجد الذات ويفتخر بمنجزاتها، منطلقاً في الوقت نفسه من دافع محاسبة النفس الذي يصل حد الجلد، والندم على مواقف ومحطات عاشها الشاعر تجربة واقعية، يقاربها الشاعر بصدقية عالية، يشهد عليها العارفون بمسيرته الحياتية والشعرية، إلا أن الحكم على هذا المشروع الذي لم يبصر النور بعد ـ كعمل شعري مطبوع ـ يبقى مؤجلاً، فالاشتراطات الفنية التي تجعله نصاً من نصوص السيرة الذاتية الشعرية لا يمكن تلمسها إلا حين اكتماله وظهوره مطبوعاً، وعندئذ يمكننا البحث في هذا النص وتصنيفه بيقين.

ونزعم بعد كل هذا أن توجه الشعراء إلى كتابة سيرهم الذاتية نثراً، على نحو ما فعله عبد الكريم الناعم يشكل دليلاً على أن النثر ظل ـ حتى الآن ـ الأقدر على تمثل تجربة الحياة الواقعية لكائن واقعي وصوغها صوغاً فنياً.

هوامش:

١ ـ د. أبو شامة المغربي ـ السيرة الذاتية والترجمة الذاتية ـ موقع أسواق المربد على شبكة الإنترنت.

٢ ـ د. نهى بيومي ـ الخاص والعام وقلق الهوية ـ قراءة طباقية لسيرة أدوارد سعيد الذاتية ـ مقال منشور على موقع جهة الشعر على شبكة الإنترنت.

٣ ـ محمد أمنصور ـ تخوم الروائي: السيرة ملجأ للتاريخ المنهار ـ عن موقع د. سعيد بنكراد على شبكة الإنترنت.

٤ ـ د. أبو شامة المغربي ـ السيرة الذاتية بين الشعر والنثر ـ موقع أسواق المربد على شبكة الإنترنت.

٥ ـ د. حاتم الصكر ـ مرايا نرسيس ـ المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ـ بيروت ـ ١٩٩٩ ـ ص ١٤٤.

٦ ـ د. عبد الإله الصائغ ـ السيرة الذاتية جنساً أدبياً ـ موقع "البيان" على شبكة الإنترنت.

٧ ـ صالح معيض الغامدي ـ السيرة الذاتية في الأدب العربي القديم ـ مجلة علامات ج١٤ م٤ ـ ديسمبر ١٩٩٤ ـ ص ٧٤.

٨ ـ وائل غالي ـ السيرة الذاتية ـ مجلة القاهرة، العدد ١٦٢/ ١٩٩٦ ص ١٤٠.

٩ ـ عبد الكريم الناعم ـ من ذاكرة النهر ـ ورد للطباعة والنشر والتوزيع ـ ١٩٩٩.

❑❑

شعر وعروبة قبل ثلاثين سنة

نظرة في مجموعة (أناشيد متمردة) لعبد الرحيم الحصني

د.وجيه فانوس

ملخص:

تقف قصائد عبد الرحيم الحصني (١٩٢٩ - ١٩٩٢)، في مجموعة "أناشيد متمردة" (١٩٨٢)، شاهداً فذاً على مرحلة قلقة من مراحل التاريخ العربي المعاصر. مرحلة ما بعد هزيمة ١٩٦٧ وما قبيل الاجتياح الإسرائيلي للبنان سنة ١٩٨٢.

إنها مرحلة الوجع القومي والتمزق الشعري المنذرة بمرحلة أشد منها إيلاماً وتشظياً. وفي هذه المرحلة الزمنية، القصيرة نسبياً، ثمة دلالات عميقة على الأزمة التي كان يعيشها الشاعر العربي في ذلك الحين.

تسعى هذه الدراسة، انطلاقاً من هذا المنظور، إلى قراءة في شعر الحصني؛ إذ الحصني، في شعره هذا، يمثل الوجع القومي للشاعر العربي، معبراً عن تمزق الذات بين الرؤيا السياسية والرؤية التي يفرضها الواقع السياسي، بين كلاسيكية التعبير، في أقصى صفائها، وإلحاح التغيير عبر إرهاصات فرضها الواقع المستجد.

ورغم كل مسارات التشظي، على جميع المستويات، فإن شعر عبد الرحيم الحصني، يبرز في هذه المجموعة محافظاً على أمانة الرسالة القومية العربية، شاهداً على صدق مسؤولية الفكر وحرارة معاناته الوطنية والسياسية من خلال بناية شعرية تراوح بين الالتصاق بالرؤية الكلاسيكية للشعر والرغبة الضاغطة في اتجاه التجديد.

أصدر عبد الرحيم الحصني هذه المجموعة(١) سنة ١٩٨٢ ضمن منشورات اتحاد الكتاب العرب. وسنة ١٩٨٢ هذه هي سنة مفصلية في الحياة العربية المعاصرة، إذ هي عام الاجتياح الإسرائيلي للبنان، وسنة احتلال العدو الصهيوني لأول عاصمة عربية، بيروت، سيدة عواصم العرب، كما كان يحلو لنزار قباني أن يسميها، هي عينها السنة التي أثر فيها الشاعر خليل حاوي الموت على أن يوقفه في شوارع بيروت جندي إسرائيلي يسأله عن أوراقه الثبوتية.

وبعد الاجتياح الإسرائيلي للبنان، وما أعقب هذا الاجتياح من تفاعل عربي شامل مع القضايا العربية نجم عن إبعاد قيادة المقاومة الفلسطينية وجنودها من بيروت إلى تونس، ودخول العدو مفاوضاً صلفاً في اتفاقيات سياسية، لعل اتفاق ١٧ أيار خير مثال عليها، تغيرت مواقع سياسية كثيرة في العالم العربي، واهتزت مفاهيم سياسية متعددة، ودخلت عالم الشعر العربي موضوعات وقيم ومصطلحات لم تكن من قبل.

وكأن حركة الزمن العربي شهدت الانتقال من مرحلة إلى أخرى، لا على صعيد العمل السياسي أو النضال الجهادي وحسب، بل حتى على كثير من صُعُد الفكر والثقافة والأدب، وطبعاً الشعر. وهذا كله لم يأت من فراغ! لقد سبقته ومهدت له أحداث خطيرة، منها النتائج السياسية للمواجهة العسكرية بين العرب والكيان الصهيوني سنة ١٩٧٦، ومنها تلك المحاولة لاصطناع لقاء عربي ما مع العدو الصهيوني في عقر الكنيست الإسرائيلي.

وكان الفعل العربي الفكري والسياسي وردات الفعل العربية تجاه هذا الحال يتفاوتان بين إصرار على التمسك بل ما لقضايا الوجود العربي من أسس وقيم ومفاهيم من جهة، ومحاولات لاجتهادات المصالحة مع الواقع المستجد، وما تتطلبه هذه المحاولات من مساومات مع الوجود والذات والتاريخ والمستقبل، من جهة أخرى. هي حال التمزق والوجع، هي حال تأرجح الأمل بين وهم مخادع وواقع مؤلم ومسؤوليات قل أن توافرت عناصر النجاح في حملها أن تخطي صعوبات مواجهتها. أما الشعر فكان بين أن يقف في ساحة الدعوة إلى التزام قومي عربي سياسي واجتماعي وثقافي وبين انفتاح تصالحي يرى ضرورة الابتعاد عن جوانية القضية العربية سبيلاً لا بد منه للولوج إلى رحاب إنسانية يلتقي فيها كل الناس رغم عداواتهم وتضارب مصالحهم وهدر حقوق بعضهم في سبيل ما سمي بالبعد الأرحب للوجود الإنساني! وكان على الشعر العربي، في زمن هذا الخضم الرهيب، أن يحدد لذاته هوية وجود، وأن يخط لرحلته في الزمن الآتي درباً لا تحدد مساراته المقبلة وحسب، بل ترسم ملامح هويته الإنسانية ومدى ارتباطها بحقيقة هويته القومية بكل ما لهذه الهوية من أبعاد منغرسة في أعمق أعماق التاريخ وأوسع مدارات الفعل الثقافي وأهم معطيات الوجود.

ولدت قصائد مجموعة "أناشيد متمردة" من رحم هذا الزمن ومن تلاقح عناصره وعوامله فيما بينها؛ وكان على عبد الرحيم الحصني أن يعيش وجوده الشعري عبرها، بل كان لا بد له من أن يحمل مسؤوليته الشعرية بكل أبعادها ويعبر بقصائده فيها عن معاناته لهذا الحال. وكان على الحصني، أن ينطلق من حقيقة وجوده، من وعيه لعروبته القومية، من مدى فهمه لمعنى الالتزام بهذه العروبة، ومدى إدراكه لمسؤولية المشاركة في رسم الخطوات المستقبلية لناسها؛ وكان لا بد له، من جهة أخرى، من أن يحمل مسؤوليته الشعرية في كل هذا، مسؤولية الفكر والإحساس، ومسؤولية البناية الفنية للتعبير عن ذلك الفكر وهذا الإحساس؛ فأبو روعة، وكيفما دار الأمر، شاعر وشاعر فقط، وما مسؤولية الشاعر الحق في خوض هذه المعمعة بالأمر اليسير على الإطلاق. إنها مسؤولية الفعل والتفاعل ومسؤولية الرأي والرؤيا ومسؤولية المشاركة الكبرى في الوجود الزمني والأدبي وصنع الزمن المقبل! وتعظم المسؤولية وتتنامى أبعادها، عندما تكون في زمن القلق والوجع، في زمن ضرورة الإسراع في الخلاص من أزقة آلام الانكسار والوهن ودهاليزها المعتمة للدخول في فرح زمن الانتصار بفرح الوجود الحر والمشاركة في صناعة الحياة.

يرسم الحصني، في مطلع مجموعة "أناشيد متمردة"، عبر قصيدة "من أين أبدأ" واقعاً قوامه اليأس والعجز والإحباط(٢):

مِنْ أيْنَ أبدأ بالقصيدِ وأنْشِدُ

واليأسُ يوجِزُ والرَّجاءُ يُعَدِّدُ

ومُنايَ بينهما تَغِيمُ وتَنْجَلي

وأنا أمامَ الحالتين مُصَفَّدُ

مِنْ أينَ أبدأ والحَوادِثُ كُلُّها

مدٌ يُقيمُ

وألفُ جَزْرٍ يُقْعِدُ

صُوَرٌ تَمُرُّ

فَمُظلِمٌ، ومنوَّرٌ

وَمُشَتَّتٌ، ومُحَدَّدٌ ومُبَدَّدٌ

ولئن كانت هذه هي الصورة الوطنية والسياسية العامة التي التقطها الإحساس الوطني للحصني ورسمها بشعره، فللافت، هنا، أن الحصني لا يعيد أسباب هذا الحال إلى عوامل سياسية أو وطنية بعينها، يحددها ويشير إلى خلفياتها الحضارية أو الاجتماعية أو الثقافية أو سوى ذلك من أمور، بقدر ما يعيدها إلى عامل كلي شمولي يسميه بـ "العصر الحديث"(٣):

هِيَ شيمَةُ العَصْرِ الحَديثِ

وبدعة

الزَّمن الذي يَرمي العُقولَ

ويوصِدُ

فالسبب، كما يبدو من قول الحصني، سبب زمني عام؛ لا تفسح شمولية الإشارة إليه وعموميتها إلى تدبر نظري تأملي أو عملي سياسي لإعمال العقل والفكر فيه. جل ما في هذا الزمن، عند الحصني، أنه زمن يفرض على ناسه التسليم بما هم فيه منه، وعدم التفكر في ما يعانونه في عيشهم له. إنه زمن قتل العقل وموت الفكر؛ وما هذا الموت وذاك القتل بسبب جهل، فالحصني يعرف الحقيقة التي يواجهها، لكن ثمة من يقفل الأبواب في وجه قول هذه الحقيقة وذكرها والتبصر في أحوالها. إنه، في خلاصة الأمر، زمن القهر والكبت والإجبار المضني على الصمت. ويحدد الحصني جدلية وطنية يرى أن لا بد ولا غنى عنها، لأنها تجمع بين الكلمة والحرية؛ وتكمن فاعلية نجاح هذه المنظومة الجدلية في قدرتها على تحقيق فعل النهضة الوطنية، بغض النظر عن الزمان والمكان، وفي هذا يقول الحصني، في قصيدة يرثي فيها الشاعر محمد الحريري(٤):

ما قيمةُ الكَلِماتِ إنْ هيَ حوصِرَت

خَلْلَ السُّطور ولمْ تُصافِح

عَجَباً لِمَن حَمَلَ اليراعَةَ وادَّعى

أدَباً ولمْ يَردِ النِّضالَ مُخضَّبا

حقٌّ على القلمِ النَّقيِّ إذا اشتكَتْ

دنياهُ جوراً أنْ يَثورَ ويَغْضَبا

وكأن الحصني، في هذا المجال، ثائر حضاري بامتياز، لا يرمي إلى معالجة قضية جزئية بقدر ما ينهد إلى الخوض في ساحة حرب إنسانية كبرى، تطالب بالحرية لكل إنسان رافضة أي قمع أو جور ينالانه في سبيل هذه الحرية.

وإذا ما كان من انتقال من الحصني إلى الساحة العربية، فإنه لا يرى نهضة هذه الساحة وعزتها واستقلالها وحريتها إلا بتحقيق القوة العربية القادرة على دحر أعدائها وكسر شوكة احتلالهم لمطارحها(٥):

وَطَنَ السِّيادة والرِّيادة والمُنى

ما بالُ سَيْفِكَ في الكِنانةِ

أمِنَ العُداةُ نِضالَها وصِيالها

فتشمَّروا وتنمَّروا وتمرَّدوا

أما هذه القدرة العربية فتقوم، عند الحصني، وكما يذكر في قصيدة تأبين الشاعر شفيق جبري، على عوامل أساسية أولها الإيمان بالقضية العربية وثانيها قوة عسكرية قادرة على دعم هذا الإيمان وتحقيق رؤاه(٦):

وَحَوْلَ بُنُودِ الثَّأرِ هَبَّت سواعِدٌ

وإيمانُها كان السِّلاحَ المُفضَّلا

هناكَ القوافيْ الغرُّ كانت صواعقاً

مِنَ العَزْمِ لَمْ تَترُك لدى الظُّلمِ مَوئلا

أعِدْ يا شفيقَ الأمسِ للبالِ

نعودُ فقد بتنا عن الثَّأرِ غُفّلا

حشودٌ بأبوابِ الشآمِ ومِثلُها

بلبنانَ والإقدامُ ما زالَ مُهْمَلا

أما العامل الثالث، فيرتبط بصورة واضحة بالأديب والشاعر وصاحب القلم؛ إذ يتمثل، عبر شعر الحصني، بجرأة القول وعدم الخوف من أية قوة تقف في وجه جرأة القول(٧):

هَلْ في السُّكوتِ على الهَوانِ

مَنْ قالَ إنَّ الجُبْنَ صارَ تَبَتُّلا

بل إنَّ الحصني لا ينفك يؤكد أساسية الالتزام عند الشاعر العربي طريقاً للحرية والاستقلال والعزة(٨):

وما معنى القصيد إذا تخلّى

وأعرض عن القضيّةِ

ويربط الحصني، في هذا المجال، بين عوامل هذه النهضة العربية التي يرجوها والضرورة الحتمية لعدم تسخير السلطات العربية الحاكمة قضايا العروبة ومصالح الشعوب العربية لخدمة الشهوات الشخصية لأهل هذه السلطات وأطماعهم الذاتية".

أيْنَ النَّواطيرُ الأباةِ وزَرْعُهُم
ما تشتهي منهُ الأعادي تَحصُدُ

مَلَكَ اشتِهاءُ الحُكْمِ كلَّ حلومِهِم
فتوسَّلوا
وتَذَلَّلوا
وتَهَوَّدوا

وينتهي الحصني من كل هذا، إلى خلاصة إنسانية وطنية سياسية عربية شاملة تشهد لوعيه الشمولي في المجال الوطني. فالحصني يبتعد، ههنا، عن الجزئيات، ولا يقترب من التفاصيل الضيقة. إنه لا ينادي، ههنا، بفكر سياسي بعينه ولا يفضل رؤية سياسية على سواها؛ واقع الحال، إن الحصني يرتفع في هذا المدى إنساناً كونياً، ينطلق من تجربته الذاتية من غير أن يلزم متلقيه بخصوصيات هذه التجربة، لكن من غير أن يبعد عن هذا المتلقي خلاصاتها الإنسانية العامة في مجالات العيش الوطني. وتتركز هذه الشمولية الإنسانية والوطنية، عند الحصني، في تأكيده أساسية دور الشعب وحده في تحقيق حريته وبناء استقلاله وتشييد نهضته (٩):

الحقُّ كلُّ الحقِّ للشَّعبِ الذي

يَبْني المَصيرَ بسَاعِدَيهِ ويَنْجِدُ

وإذ يرى الحصنيُّ الحق للشعب في بناء المصير، فهو يؤكد للشعب حقه في المساءلة والمحاسبة، أياً كان نوعهما وأياً كان المسؤول والمحاسب بهما. بل إن الحصني يؤكد، في هذا المال، أن حامل القلم، المسؤول عن البيان، يخضع لهذه المحاسبة وتلك المساءلة، والشعب وحده هو الذي يصدر الأحكام التي لا مفر للزمن من تنفيذها. فيقول الحصني في أبيات رثائه للشاعر محمد الحريري(١٠):

ستُحاسِبُ الأجيالُ كُلَّ مُهادِنٍ

تركَ البيانَ لقاتليهِ ليُصلبا

ولسَوفَ يَسألهُ الزَّمانُ فلا

مِنَ نقمَةِ الأبدِ المُحَكَّمِ

تتجلى الفنية البنائية لشعر عبد الرحيم الحصني في هذه المجموعة عبر حضور كلاسيكي مميز. فالبنايةِ الشعرية في قصائد المجموعة تقوم على تمثل جمالية القصيدة العربية كما برزت في أبهى تجلياتها في العقود الأولى من النصف الثاني للقرن العشرين.

ففي زمن كثرت فيه مغامرات التجديد وعدم الاستقرار أو حتى التريث في معايشة أي تجديد عربي في البناية الشعرية العربية؛ وفي زمن كانت فيه الثورة على كثير من مفاهيم الكلاسيكية الجديدة، التي عرفها الشعر العربي في مرحلة ما بين الحربين العالميتين ومرحلة بعد الحرب العالمية الثانية، أن تكون سمة تجديد أولى وأعم للشعر العربي في النصف الثاني من القرن العشرين، لم يدخل الحصني بنايته الشعرية في أية مغامرة تجديدية من عنده. التزم الحصني الجمالية الفنية التي توافقت عليها الذائقة الثقافية العربية العامة في مرحلة ما بعد الحرب العالمية الثانية؛ وظل ينعم، بشكل خاص، في الظلال الوارفة للجمالية الخطابية في الشعر، كما ظل خدنا للغنائية العربية، يقوده الذاتي في علاقته مع ما هو آخري، وتحدد علاقاته بما حوله رؤاه الشخصية المنبثقة عن مدى إحساسه بحيوية العيش وقدرته على التعمق في هذا الإحساس والغوص في أبعاده. ومن هذا القبيل ما يورده الشاعر في قصيدة يخاطب بها محمد إقبال(١١):

وافَيْتُ مَجْدَكَ واكتَفَيْتُ بِذِكْرِهِ

إنّي أغارُ عَلَيْهِ أنْ يَتمثّلا

وافَيْتُهُ مُتَبَرِّكاً فَأحالني

مُتَنسِكاً فَلزمْتُهُ مُتَبَتِّلا

وَسَعَيْتُ أمعِنُ في هُداهُ فَلمْ

قَبَساً أحَبَّ ولا ضِياءً أنْبَلا

من الممكن القول أن الحصني لم يتمكن من أن يخرج ببنايته الشعرية عن ما هو محلي في الثقافة العربية الشعرية العامة لتلك المرحلة. لكن وإن كان في هذا الأمر ما قد يعيق وضع الحصني في صفوف أهل الريادة والتجريب من شعراء مرحلته ونقادها وناسها؛ فإنه، ومن دون أدنى ريب، يضعه في مصاف كبار المحافظين على الجمالية الشعرية التي أسس لها كبار من الشعراء في مرحلة ما بين الحربين العالميتين وما أتى من زمن العقود الأولى من النصف الثاني من القرن العشرين.

في شعر الحصني، ضمن مجموعة "أناشيد متمردة" ما يذكر بدعوات الحرية والوطنية عند أبي القاسم الشابي(١٢)، وفي أشعار الحصني ما يذكر ببعض ما في شعر أحمد شوقي أو خليل مطران من تزاوج فذ بين الرقة والجلال، كما في قصيدة الحصني "حب خالد"(١٣):

ليالِيَّ مِنْ نجواكِ شِعْرٌ مُخَلَّدُ

ودُنيايَ مِنْ نُعْماكِ سِحْرٌ مُؤَبَّدُ

وكُلُّ أمانيَّ الحِسان تَبَتُّلٌ

إليْكِ فأنْتِ الأمسُ واليومُ والغَدُ

يُسافِرُ قلبي حيثُ أنْتِ

وحينَ ترى مَجلاكِ عَيْناي تَسْعَدُ

كما في شعر الحصني، كذلك، ما قد يذكر برقة النفس الشعري عند أحمد زكي أبي شادي وإبراهيم ناجي وسواهما من "التجديديين"، وبعض ما قاموا به من تلوينات شكلية في بناية القصيدة لم تخرج بها عن أصالة كلاسيكيتها الجديدة. ومن هذا القبيل ما يقدمه الحصني في قصيدة "حسناء ومطرية" من مجموعة "أناشيد متمردة"(١٤):

لمْ ألقَ عندكِ حُسناً غيرَ

يا طَلعَةً ملأت دُنيايَ بالنُّور

في كلِّ يوم جمالٌ فيكِ يُشغِلني
عَمَّا تَصَوَّرتُ مِنْ غيدٍ ومِن
وكلُّ ما في معانِي الحُسن لَدَيكِ
ما بينَ مَطويٍّ
ومنشور

والواضح أن الحصني لم يغادر المدرسة الكلاسيكية الجديدة للشعر العربي، بل هو من الأمناء عليها، المحافظين على وجودها، ومن المتشبثين بهذا الوجود. ولذا، فعبد الرحيم الحصني وإن لم يدخل بشعره مجالات التجديد والتطوير للشعر العربي في الثلثين الأخيرين من القرن العشرين، والتي شهدت لأعمال شعراء كبار في التاريخ الشعري العربي، من أمثال بدر شاكر السياب وخليل حاوي وصلاح عبد الصبور وعبد الوهاب البياتي، فإنه حافظ على أمجاد المدرسة الكلاسيكية الجديدة التي تأسست عبر جهود شعراء عرب عاشوا إرهاصات التجديد في حقبة ما بين الحربين العالميتين، وأبرزوا تجديدهم زاهياً في مرحلة ما بعد الحرب العالمية الثانية.

عبد الرحيم الحصني شاعر عربي، حافظ على أمجاد الكلاسيكية الجديدة في الشعر العربي، وكان أميناً في محافظته؛ لكن محافظته هذه حالت دونه ومحاولات التجديد والتطوير التي عرفتها الحياة الشعرية العربية بدءاً من حقبة الستينيات وحتى اليوم. وصحيح أن الحصني لم يتمكن من الجري في مضمار هذه المساهمات ولم يفز ببعض خيراتها، لكن من الأكيد أن الحصني لم يضع في جعبة تراثه الشعري أياً من آثار زلاتها أو سلبياتها.

هوامش:

١- عبد الرحيم الحصني، أناشيد متمردة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٨٢.
٢- الحصني، أناشيد متمردة، قصيدة "من أين أبدأ" ص٧.
٣- الحصني، أناشيد متمردة، قصيدة "من أين أبدأ" ص ٨.
٤- الحصني، أناشيد متمردة، قصيدة "رفيق العمر"، ص ٣٠.
٥- الحصني، أناشيد متمردة، قصيدة "من أين أبدأ"، ص ١٠.
٦- عبد الرحيم الحصني، أناشيد متمردة، قصيدة "حديث مع شاعر الشام الأكبر" ص ٢٢ - ٢٣.
٧- عبد الرحيم الحصني، أناشيد متمردة، قصيدة "محمد إقبال"، ص ٤٠.
٨- عبد الرحيم الحصني، أناشيد متمردة، قصيدة "في ذكرى سعيد"، ص ٩١.
٩- الحصني، أناشيد متمردة، قصيدة "من أين أبدأ" ص ١٣.
١٠- الحصني، أناشيد متمردة، قصيدة "رفيق العمر"، ص ٣٥.
١١- عبد الرحيم الحصني، أناشيد متمردة، قصيدة "محمد إقبال"، ص ٣٨.
١٢- في الشاهد أعلاه ما يدل في بعض جوانبه على هذا التوجه عند الحصني.
١٣- عبد الرحيم الحصني، أناشيد متمردة، قصيدة "حب خالد"، ص ٥٩.
١٤- عبد الرحيم الحصني، أناشيد متمردة، قصيدة "حسناء ومطربة"، ص ٦٣.

❑❑

خضراء كالبحر

إبراهيم عباس ياسين

"يا خليليّ ساعة لا تريما
وعلى ذي صبابةٍ فاقيما
ما مَرَرْنا بدار زينبَ إلا..
فضَحَ الدمعُ سرَّنا المكتوما
ذكَّرَتني الهوى وهنّ رميمٌ
كيف لو لمْ يكنَّ كنَّ ذميما"
ـ البحتري ـ

يا خليليَّ..
أقيما ساعة أخرى..
فإنّي مُتْعَبُ
جسدي قشٌّ.. وروحي لهبُ..
لا تريما..
ريثما ينحدرُ الصبحُ
ويصحو في وريدي كوكبُ!

***

يا خليليَّ..
وهذي الروحُ كم فاض بها الشوقُ
وكم أسرى بها العشقُ
فلم يغسل نهارٌ بالضحى
قدّامها الدربَ الذي يضطربُ
وكلانا طاعنٌ في سورة الجمر
كلانا ضالعٌ بالليل والمنفى
هي النارُ التي تسكنني
وأنا الجذعُ الذي يُحتَطَبُ
يا خليليَّ.. أما من هدنةٍ ما بين حربين؟
أما من برزخٍ ما بين ليلين؟
فإني كالصدى، خلف المدى، مُنْتَهَبُ
تعبتْ مني أغانيَّ
وأشقاني صعودُ الجلجلة
يا خليليَّ.. نهارٌ ـ ربما ـ يكفي
لكي يصحو على شرفاته الوردُ
وتنمو فوق كفي سنبلةٌ
وبلادٌ إن أنا عانقتها تكفي
لكي تنهض من كهف الرماد المُرّ
عنقاءُ، وتمْحى الأسئلة
ويُضيء القلبَ نورٌ في دمي ينسكبُ
يا خليليَّ..
لماذا كلما قُمْتُ إلى أندلس الأمس..
وأسرجت الرؤى خلف الرؤى..
أغتربُ؟
ولماذا كلما غنّى على أفنانه طيرٌ

له في معبد القلبِ صدىً ينتحبُ؟
أأنا أوّلُ ـ أم آخرُ ـ من يخطئه الحبُّ؟
ومن يبكي رصاصاً طائشَ الجمر
كأنْ ما كانَ ما بيني وما بين الأغاني
سببُ
ما الذي يأخذني مني..
ويرميني إلى الريح؟
ومن يُرْجعني
ـ مرة أخرى ـ
إلى الذات التي تستلبُ؟
يا خليليَّ..
على ذي وَجَعٍ ينهبه الوجدُ أقيما
وعلى منكسر القلب مُعَنّىً ذي صبابة
مُبْتَلى بالأمل المسبيِّ والذكرى،
يُؤاخي وردة النار ويشكوها اغترابهْ
لا تريما.. فأنا مُنْشَطرٌ كالنهر
أشدو امرأة من سالف الشعر
هي البحر الذي يستوطن العينين بالأخضر
والوجه الذي ينبثق الفجرُ على صورته
الثغرُ الذي يرشح بالزهر
هي الصدرُ الذي تشهقهُ الأمواجُ
والنّايُ الذي يرعشه الصوتُ
هي الجمرةُ في أضلاعه تلتهبُ
يا خليليَّ..
أرى ـ فيما يرى العاشقُ ـ
ظلَّ امرأةٍ خضراءَ كالبحر
لها عينا رسولٍ واثق الخطوةِ
نهداها نهاران أراها غيمة
من سندس تنحلُّ في جسمي
وصوتاً يُشْرَبُ
لا تريما.. إنها قادمة من أوّل الحبِّ
وها.. خفقُ خُطاً تقتربُ
فأقيما.. ريثما تنبجسُ الشمسُ
ويأتي الطائرُ الميمونُ بالبشرى
ويصحو ملء قلبي كوكبُ

□□

كي لا ننسى

فؤاد نعيسة

∂

ـ تكثيف تاريخي ـ

سَيْفان، لا سَيْفُ "لِذي يَزَن"
سيفٌ تخلّقَ مِنْ مَهابةِ صُلْبِهِ
مَلِكاً...
وسيفٌ قُدَّ مِن فولاذِهِ المَرِن...
وعلى ذرى "نَجْدٍ"
ومَنفَح "تِهامةٍ"
نقَرَتْ كتائبُ حِمْيَر(١)
تستودِعُ "الأحباشَ"
بينَ الطَّعْن، والكفَن!..
ولو انكفأتَ مِئينَ إثْرَ مِئينَ
مِنْ تلك السنينَ
مُيَمّماً "سَبَأ"(٢) الصِّبا
لتمتّكَ "بَلْقيسُ"
إلى مَجْدٍ يُحاكي حُسْنَها..
وسقتْكَ "مأربُ" (٣) من حجارة مائها
صِرْفاً... لِرِيِّ الروح والبَدَن!...

رَتّقْ إذنْ
رَتّقْ هنا
يا طيرَنا
واجْنَحْ إلى "القَحّ المُبين"(٤)
مئينَ بعد مئينَ من تلك السنينَ
لِتُبْصِرَ الآياتِ
باسْم الله، والإنسان
تبسط ظلَّها
نِعَماً
ومِنْ أقصى أقاصي الأرض، لليمن.
تاريخُنا التاريخُ
نَقْشُ جدودِنا
فوقَ الصخور الصُّمّ
أمسى اليومَ، نَهْبَ الإخوة/ الأعداء
تُثْلِفُهُ حروب الرِّدّةِ الشَّوْهاء
عارُ حروبنا...
فانْهَدْ إلى "صنعاء" حاضِرِنا
غداً...
واشْخَصْ إلى "عَدَن"
هل، ثَمَّ، مِنْ جَبَلٍ يَشيلُ هُمومَنا؟...

هل، ثمّ، مِنْ سُفُن؟!..

الهوامش:

١ـ عام (٥٧٠م) غزا الأحباشُ اليمن، فردتهم قبائل حمير.
٢ـ حضارة سبأ (٧٠٠) ق.م.
٣ـ مأرب: عاصمة مملكة سبأ.
٤ـ الفتح: الفتح الإسلامي لليمن، بين عامي، ٦٣٠م و ٦٣٦م.

●

ـ بانتظار البرابرة ـ

منذ اختلاج النُّسْغ في أغصاننا
منذ الصِّبا
كنا هنا نترصَّدُ الأعداءَ...
لم نلمَحْ لهم أثراً
ولم نبرحْ مراصِدَنا..
مضى ألقُ الصِّبا
شِبْنا، وشابَ العَزْمُ آنَ فُجاءةً
جاء البرابرةُ الغُزاةُ
فُجاءةً.. مرّوا بنا..
مرّوا بنا؟!..
واخجْلَتا
مَنْ قال: "تلك الكَبْوَةُ الأولى...
ستَمْحو عارَ كبوتنا..".
بلى.. مَنْ قالَ، يا وطني؟!.
نَفَدَتْ عقودٌ
لم نُزَحْزِحْ ساكناً!..
كنّا، هناكَ، كحاطِبٍ ليلاً
وذي وَسَنٍ!...
مستفعلنْ... مستفعلنْ..
لا فاعلنْ متفاعلنْ
عِللٌ.. زحافاتٌ..
وَعجْزٌ فاضِحٌ
نرقى إلى الأدنى!..
حَصادُ صمودِنا
سُخْفُ الركوعِ، وَخَسْفُهُ
في حضرةِ الوَثَنِ!..
جاء البرابرةُ الغُزاةُ
ونحن ننتظرُ البرابرَة الغزاةَ
على تلالِ حدودِنا...
بَعُدَتْ تلالُ حدودِنا
وحدودُنا بَعُدَتْ
عن الوطنِ!.

⊂

ـ غزّة ـ

جاء البرابرةُ الغُزاةُ
بقضِّهِمْ وقضيضهِمْ
وأتيتِ بالشهداءِ
خطُّ دمائهِمْ
يَختطُّ دَرْباً أحمرا
نَحْوَ الذُّرى
فمعاركُ التاريخ أبْعَدُ من أزيزِ رصاصِها
يا غزَّةَ الإيمان
يا أسْطورة المدُن.
أطفالُكِ الأنهارُ..
بَأسُ رجالِكِ، الأنوارُ
نسوتُكِ الحرائرُ
لونُهُنَّ كصبْرِهِنَّ
قنابلٌ، في جَعْبَةِ الثُّوّارِ
وَهْيَ الحربُ
حربُ الشعْبِ
إنّ الشّعْبَ
عن دَجَلِ الحُواةِ.. غَنِي
يا غزّةَ الإصرارِ
يا أسطورةَ الزّمَنِ

❑❑

أذوب تراباً.. وليلى

محمد وليد المصري

إلى أين أمضي..؟،
القصيد نقيضُ الرواةِ،
وخلخال ضوءٍ عسير،
يؤاخي غناء العصافير،
تعلو ممالك حبٍّ،
لإيقاعها:،
صوت ناي،
يقول النهار الوليدُ،
ـ أنا النهرُ،
كشف الجمال،
وصوت الصبايا،
وضوع الورودِ،
وصلصال ريِّ الوجودِ،
قصيد القصيدْ..
ـ أنا النهرُ،
سرّ السلام
وعشُّ الحمامِ،
أطوف اللغاتِ،
وأروي حكاياتها في حفيف الحفيفِ،
أساقي العطاشَ،
فيسمو النشيدْ..
ـ أنا النهرُ،
هل في جيوب الرواةِ،
سوى النقل،
والنقلُ زيغٌ،
وأفكٌ،
ولا شيء غير الذي يرفع النخبَ،
للمستبدّ العتيق،
الجديدْ..
إلى أين أمضي؟..
وبعضي..
يقدّس فوضى الضجيج،
ويروي على الخوفِ،
ما لا أريدُ،
ويرضى السكوت،
على الباب ظلُّ الطغاةِ،
الصغار،
يدقُّ أجيراً..،
أجيراً..،
يسبّحُ باسم الكبير،
العتيدْ..
إلى أين أمضي؟،
ودجلةُ نخلٌ،
تشظّى..
ونزفٌ حزينٌ،
طريدْ..

يباكر وجد المسيّب..،
يغري القصائد بالبوح،
ـ ما بال سجّادة الروح،
تبكي المرادَ،
وتبكي المريدُ..
هنا كان ما كانَ،
يا "واسطَ" الكشفِ،
والخير،
أين الطواسينُ؟،
من أسكت النايَ؟،
قولي: جنوناً..،
جنوناً..،
هنا كان ما كانَ،
طيف المساء انتظارٌ،
تأخّر رفّ الحمام،
وما عاد حلاجها..،
ـ ما الذي في السراديب،
غير المخافر،
والمخبرينَ،
فأين الحمام يطيرُ،
ـ تأخّر رفّ الحمام،
وليلى على موعدٍ،
ضاعَ،
ليلى المريضةُ،
آهٍ...،
وما من يجيرُ،
يعود الصدى بالصدى..،
يسرق المخبرونَ البريدُ...
هنا كان ما كانَ،
يونسُ والحوت،
أمّ الربيعين،
جيكورُ،
قاموس عين الكلام،
وليلى..
فأيّ الجهات تريدُ..؟..
هنا كان ما كانَ،
وانثال وعر القتاوى..
وجمر الرواةِ..،
فيا للبلادِ..،
ويا للجمال..،
وقلبي المدمّى..
ستعبر خيل الطغاةِ،
وتوقد جمر الموالينَ في داجيات القتاوى..
تضيعُ البلادُ،
وتفنى..
فيأتي الجمال على راحة الأرض،
ينوي التهجّد للطين،
والحبِّ،
والنهر،
يا للبلادِ،
ويا للجمال،
وأمضي..
إلى النخل..،
أطوي هراء الهراء،
أذوب تراباً..
وليلى..
وأمّي..
وفي الصبح يأتي الحمامُ،
ويأتي البريدُ..

على قبر أبي العلاء

محمد ماجد خطّاب

قل أيَّ شيء.. إن صمتكَ مطبقُ
فعلى يديك خلاصُنا يتحقق

هذي تضاريسُ الجنون.. وحولها
جهلٌ على مدِّ البصيرة مطلقُ

هذي بلادٌ تستعيدُ جراحَها
هذا مَدىً.. غاباتُه لا تورق

هذا دمارُ الروح.. يمشي حيثما
يمشي.. وأوطانٌ تباح وتُزهقُ

هذي أبابيلٌ بكل طقوسها
هذي (قريشٌ) كلّها و(الخندقُ)

للغزو أبوابٌ مفتّحَةٌ.. ولا
تُحصى.. ولا جفنٌ يضجُّ ويأرَقُ

مليونُ بابٍ للهوان.. ووحده
بابُ الجهادِ.. وحقِّ قبرك مُغلقُ

أرأيتَ كم ثلجُ الخطيئةِ باردٌ؟
أرأيتَ كم جمرُ الحقيقةِ مُحرق؟

يا واثقاً بالعقل هل أدركتَ كمْ
جهلٌ يفوزُ وأنَّ عقلكَ يُخفق؟

من ألفِ عامٍ والحكايةُ نفسُها
والأرضُ واسعةٌ وصدرُك ضيّقُ

قل أيَّ شيءٍ فالسَّراب يلفُّنا
والوهنُ في أعصابنا يتدفق

يُفتي بنا بالجهل قاضٍ جائرٌ
ويسوسنا بالنَّهبِ والٍ أحمقُ

قل أيَّ شيءٍ يا الأخير زمانُه
إنّا عليك من الأوائل نُشفِقُ

الفكرُ والكلماتُ والماءُ الذي
يجري هنالك.. كلُّ شيءٍ يُسرَقُ

قل أيَّ شيءٍ كي نمرَّ إلى غدٍ
يحميه من هذا الضياع المنطقُ

وزِّعْ على اللغة العقيمة حكمةً
واسألْ مَن الصوفيُّ والمتزندقُ؟

يا أيها الأعمى الذي بعيونهِ
شمسُ الحقيقة لم تزلْ تتألّقُ

أسرفتَ في رمي النجوم فما ارْعوى
عقلٌ بليل العنجهيَّةِ مُوثَقُ

هل كان للغفران بابٌ آخرٌ
علَّ النفوسَ من الخرافة تُعتقُ؟

هل كان في عينيك بحرٌ دافئٌ
علَّ النجاة بشطّه لا تغرقُ

أأبا العلاء أضفْ لسِجنكَ ثالثاً
فالغيمُ يُرعدُ في الفضاء ويُبرقُ

إنَّ النّفاقَ أباحَ للمحتل أنْ
يلجَ الجنانَ.. ودربُه إستبرق

دمُنا عصافيرٌ تطير إلى الذرى
ودَمُ الملوك ـ وأنت تعرف ـ أزرق

تُجبى محاصيلُ البلاد وتُستبى
أعراضُها.. وترابُها يتمزق

والنائمون على حرير هوانهم
أغروا بعشق الذل من لا يعشق

كم كنتُ أصغي.. علَّ صوتك ينجلي
لكنَّ صوتك مثلُ صمتك مقلق

❑❑

آية الروح

ياسر الأطرش

يا آية الروح، لا أحزان تكفيني
ولو جميع عيون الخلق تبكيني
السرُّ في قبضتي، والحقُّ معتكفٌ
في غاية الظلِّ.. في طيّات تكويني
والشمس تلك التي تبدو.. مضلِّلة
فقد تخفّى سناها في شراييني
أبدو كمنعتقٍ، أو نفحةٍ عبرتْ
ما فوق قدسية الأقمار والتين
من جبّتي تطلع الأقمار مبدرةً
وحين أغمضُ تمسي كالعراجين
أمشي على الأرض، لكنْ ليس تحملني
فخطوة الضوء لا تمشي على الطين
مذ أن عبرتُ جدار الوقت، ما حفِلتْ
روحي بأيلولَ يمضي أو بتشرين
أنا وُلدتُ ككلِّ الناس، لكن.. لا..
أموت، حتى تموتَ الياءُ في السين

***

يا كلَّ مُنسدلٍ في الغيبِ من وجع
لا تهبطنَّ على أشلاء مسكين
خلِّ السعادة للأطفال تغمرهمْ
وازرع بحقل عيوني كلَّ سكين
سأستحيلُ مدىً للحزن، أنجمهُ
زهرٌ، ومنها رجومٌ للشياطين
أنا المدجج بالجنات، أزرعها
حتى تقومَ قلوبٌ كالبساتين
أمتصُّ كل خطايا الخلق في رئتي
وأزفر الحبَّ ممزوجاً بنسرين
وإذ أرى طفلة في الصين حافية
يحفى فؤادي، كأني والد الصين

***

□□

عش الهيام

خالد السلامة

هَدْهِدْ بجمّارِ النّخيلِ جِراحي   واترعْ بأشْواقِ الجَوى أقدَاحي

ولقدْ عَلِمتَ مَنْ الذي زرَعَ النّوى   في شَطّ قلبي واستباحَ مَرَاحي

فتكسّرَتْ حَذرَ السّفوحِ قوادِمي   وتبَعثَرتْ نفسي على الألواح

وأطيرُ رغمَ تمَزُّقي في غاسِقٍ   مَنْ ذا رأى طيراً بغيرِ جَناح

يَسْري بِمُختلجِ الظّلامِ مُبَدِّداً   حِزْماً تُحَشْرَجُ في ضِفافِ صَبَاحي

بَعْضٌ يُذَوِّبُ خافِقي في خافِقي   أخْرى تُصَفّقُ للغَدِ اللوّاح

يأتي ولا يأتي، ألسْتَ مُعَلّلي   وَإذَنْ فتَرْجيعُ الفرَاغِ صِياحي

***

ضَمِّدْ بأجْنِحَةِ الطّيورِ جِراحي   وَاملأْ بأزْهَارِ الهَوى أقدَاحي

أوَ لَسْتَ مَنْ أرْخى السّحابَ جَدَائِلاً   فتفَجّرَتْ رُوحي وَجُنَّ بَرَاحي

وَمَنَحْتَ روحي في الغِيابِ بَهَاءَها   وأزَحْتَ عَنْ جَسَدِي شَظَايا الرّاح

ومِنْ استِرَاقِ النّومِ أنتَ أخَذتَني   وَسَحَبْتَني مِنْ غابَةِ الأشْبَاح

مِنْ كفّكَ انْبَثقَتْ نَوافِيرُ السّنا   زقّتْ سُلافَ الوَجْدِ في الأرْوَاح

مَرّتْ على شَفتيّ فانْكسَرَ الرّدى ... وَهمتْ طيوري في شِغافِ أقاحِ
أسْقيْتني طلّ الغمامِ وَمُهْجتي ... فَرَسٌ تُحَمْحِمُ في مَعينِ جِراحِ
نثرَتْ عنقودَ الزّمانِ فأنْجُمٌ ... تخْبو كما هَمْسُ السّنا اللمّاحِ
وتَجُوبُ بي أقصَى التُّخومِ ومِفْرَشي ... قَمَرٌ وأهْدابُ السّحابِ وِشاحي
كمْ زَهْرَةٍ خَبّأتُها بجَوانِحي ... كمْ كوْكبٍ أسْكنْتُهُ أقْداحي
وَشَدَدْتَ مِنْ كبِدِ السّوادِ بإصْبعِي ... نجْمَ الصّبَاحِ فشَفَّ في مِصْبَاحي
فمَنْ الذي أدْمى الظّنونَ فحَشْرَجَتْ ... لِتهُدّ شُطآنَ الغدِ اللوّاحِ
يأتي ولا يأتي، ألسْتَ مُعلّلي ... وَإذنْ فترْجيعِ الفرَاغِ نواحي

***

ضَمّخْ بأهْدَابِ النّدى أقدَاحي ... وَامْسَحْ بماءِ الوردِ فوقَ جِراحي
روحي بنفْسَجَةُ الحَنينِ وَخَمْرَتي ... شَغفَتْ غزَالَ اللوعَةِ المُلْتاحِ
وَزَرَعْتُ عُمْري في المَغارِبِ أنْجُمًا ... وعلى المَشَارِقِ نبْعَةَ الأرْواحِ
هَلْ يَجْهلُ الفجْرُ العَذِيُّ حَشاشَتي ... هَلْ تعْرِفُ الأنْواءُ مِثْلَ جَناحي
يَطوي الفضَاءَ. ألسْتَ أنتَ مُعلّلي ... وَإذنْ سَأرْسِلُ للصّبَاحِ صداحي
وَأخُطّ في عُشّ الهيامِ إقامَتي ... فيهِ غُدُوّي دائِماً وَرَواحي

***

□□

مقامات القدس

د. جمال الدين الخضور

∂

المقال الأول = منورتا

من أوَّل همسٍ في هُيولى الوجدْ
حَمَلَ الكونُ بها
وحلّت في النّطوفِ[١] مَسَاكناً للشّعرِ أو للوردْ
تُتلى في انبلاجِ مباهجها الطيوفُ ـ آياتُ عشقِ الضوءِ تُبعثُ في اكتمال
ندائها الزمنيِّ سورةُ خلقِ الماءِ رفرفتِ الأناشيدُ بأعلى سدرةٍ
في الكون من صفصافنا العربيِّ تهتفُ لـ "منورتا"[٢]:
أوّل الأسماءِ في الزمن العصيّ
أوّلُ الأحلامِ للإنسانِ يخرجُ من تجاعيدِ السّفرجل
واشتعالِ الخطوِ نحوَ مدارجِ الأفقِ القصيّ
للزيزفون بهاؤه القدسيّ

---

[١] النطوف: الحضارة النطوفية في بلا الشام بين الألف العاشر والألف السابع قبل الميلاد، وكان مركزها في فلسطين، حيث كانت عاصمتها مدينة أريحان ولها ثلاثة مراكز حول مدينة القدس الحالية (شقبة، أبو سيف، أم الزويتينة)، وتميزت تلك الحضارة بالثورة الزراعية النيوليتية (الحداثة الزراعية) وما عنته من موضوعية ومعقولية ومجتمعية.

[٢] منورتا: أول اسم لمدينة القدس الحالية، حيث بناها اليبوسيون و"المابعد نطوفيون" مع نهاية الألف الخامس قبل الميلاد. وتعني منورتا مدينة النور، الشمس، وانتقلت العاصمة حينها من أريحا = يرح، مدينة القمر إليها.

من قوس سوسنِها
وبهاءِ زيتون المساجدِ والكنائس
واحتضانِ التين للعصفورِ ينشدُ بدرَها الدّريّ
يدخلُها النبيّ.....

●

المقام الثاني = يبوس[1]

من خارج الصُّدفاتِ في الزّمن المجمّد بالسّماءْ
وبعدَ ندائها المائيّ سارتْ بابتهاج الشّمس من "يرحَ"[2] التّطوفيّ المضيّ
إلى حيثُ المفاتنُ في النّجوم تبدّدُ وحدتي من فائض السمواتِ كي تبدو
على قمم المناراتِ ارتفاعاً للدعاءْ
فالياءُ[3] تصعدُ أزرقَ الجريان نحوَ المُنتهى في سدرةِ الأكوان تحملُ
شهوةَ الأيّام قابَ حنينِها للبيلسان وللنداءْ
أعطتْ جبالَ الحزن[4] شهقة عِطرها البدئيّ.....
فغدَتْ تضمُّ سنابلَ الأحلامِ أشواقاً لمنديل الرجاءْ
من فوق وهج الصّخر[5]
أقواس البنفسج والضّياءْ
من فوق حزن الكهفِ

---

[1] يبوس: الاسم الثاني لمدينة القدس بعد منورتا.

[2] يرح = أريحا = مدينة القمر، وحمل الاسم المعنى الرعوي للقمر، قبل الانتقال الكامل للتدجين النباتي /الثورة الزراعية/ وتسمية العاصمة التالية /القدس/ منورتا = يبوس = علياء = إيلياء = مدينة الشمس، ومعنى الرّمز الزراعي للاسم.

[3] الياء = حرف الياء بالكنعانية ـ الأوغاريتية = يد، الحرف الأول من يبوس.

[4] المقصود جبال الخليل، حيث بُنيت مدينة القدس على هضبتها.

[5] الترميز إلى الصخرة المقدّسة في بيت المقدس.

صمتِ التّربِ
في الحجرِ المقدّس
أو حِراءُ
عَرَجَ النّبيُّ إلى السّموات المضيئةِ كي يئمَّ ملائكة الطّوافِ
وجمعَ الأنبياءْ

⊂

مقاماتُ الرّوح = القدس = علياء:

عَيْنٌ بما سار عيسى فوق كثبان … كسيرةُ النّورِ في أطرافِ سلوان [١]
هُوَ اجتبى اللامَ من عنقاءَ [٢] صامتةٍ … في حَضْرَةِ الياء أحياني وأدناني ـ
ـ اسمًا على الغمرِ قد بانتْ فضائلهُ … خلفَ الحجابِ بأقمارٍ وفرقانِ
نورُ المكبّرِ [٣] نبضٌ حين تُبصرهُ … في آخرِ المدِّ إحياءً لظمآنِ
إذ كانَ وَصْلي بجيحون [٤] يدثّرهُ … من كانَ يخبو لقاهُ عشقُهُ دانِ
وَزّعتُ موتي على الأبوابِ فانفتحتْ … وأينعتْ من دمي أشجارُ تحنان [٥]
قدْ كانَ صمتاً على الأمواجِ حين بدتْ … ياءُ الحقيقةِ من نونٍ ببيساني

---

[١] سلوان: وادي سلوان، إلى الجنوب من القدس، وكان يسمّى في المرحلة الكنعانية وادي هنّم.

[٢] العنقاء: الطائر ـ الأسطورة الذي ينبعث من الرماد.

[٣] المكبّر: الجبل الذي وقف عليه الخليفة الراشدي عمر بن الخطاب (رضي الله عنه) وكبّر قبل دخوله القدس.

[٤] جيحون: نبع ماء جيحون، يقع في وادي السلوان، وسُمّي لاحقاً نبع السلوان. وهو يروي مدينة القدس منذ بنائها في نهاية الألف الخامس قبل الميلاد وبآليات معقدة لجرّ المياه، مع أنفاق هندسيّة دقيقة وخزانات ضخمة.

[٥] تحنان: الحنين الشديد المتجذّر.

إذْ بانَ أوّلُ فجرٍ في نطوفِهِمُ ... كما المنارةِ في أطرافِ خلجانِ

أنا النّطوفُ وسفحُ القمحِ ما عجزتْ ... عنْهُ الخلائقُ عندي نبضُ نيسانِ [1]

أعلّمُ الكون شدوَ المزْنِ إن عطشتْ ... كلُّ القصائدِ إشراقاً بتبيانِ

حتى استقامتْ ديارٌ كنتُ حامِلها ... قربَ الخليلِ موشّاةٌ بتيجانِ [2]

تُخبركَ عن طلَلِ الأقمارِ ساجيةٌ ... علياءُ[3] تنبيكَ عن بعلٍ[4] وحرّانِ[5]

تزهو بزيتونِها المعسولِ أوردةٌ ... غطّتْ مَسارَ السُّها نوراً بريحانِ

ريحٌ على دانياتِ الضّوءِ ساجدةٌ ... صفصافُها منْ حديثِ الماءِ للبانِ

وعنْ يبوسَ وآلِ الصدقِ [6] تخبرُكمْ ... في اللبِّ عن ضيفِهِ الموْفى بشطآنِ

أبوابُها سبعةٌ بالضوءِ وارفةٌ ... كلُّ الحكايا على المسرى بكيوانِ

من عُوجِها [7] قد سَمَا بالوردِ فرقدُها ... قاصٍ تدانى بسرٍّ دونَ إعلانِ

حتّامَ تنزفُ في الناياتِ أغنيةٌ ... من أوّلِ القلبِ حتى ديرِ كنعانِ

من ساحلِ الحزنِ حتّى طورِ أيلِهِمُ [8] ... تروي الحكاياتُ عشّاقاً لقرآنِ

---

[1] إشارة إلى الحضارة النطوفية كحداثة زراعية سبّاقة في الكون كله.

[2] إشارة إلى القلعة اليبوسية التي بُنيت غرب القدس في هضبة القدس من جبال الخليل.

[3] علياء = إيلياء، الاسم الثالث للقدس بعد منورتا ويبيوس، ويعني الشّمس.

[4] بعل: أحد الآلهة الكنعانيين في المجمع الإلهي بعد أيل.

[5] حرّان = بلدة في شمال بلاد الشام، وتقع على الحدود السياسية السورية التركية الحالية، وكانت مركزاً للتوحيد منذ الألف الثاني قبل الميلاد، وكان معظم الموحّدين يلجؤون إليها، ويعتزلون بها قبل انطلاقهم نحو المناطق الأخرى.

[6] إشارة إلى نزول النبي إبراهيم (عليه الصلاة والسلام) في ضيافة ملكي صدق، حيث أكرمه وقدّم له الخبز والنبيذ في مدينة علياء = إيلياء = القدس. وكان النبي (عليه الصلاة والسلام) قد عبر الكثير من شطآن الأنهار قبل وصوله. (ملكي) = الياء هي "الـ" التعريف في العربية المعاصرة.

[7] عوج بن عناق: أحد قادة العماليق ـ الكنعانيين.

[8] أيل: إله كنعاني، اعتبر لكل البشر، ولا يشخّص ولا يُبعّض، بل هو موجودٌ في السّماء.

يزهو ويرفو على الأمواج سادِنُها … فوقَ السّفينةِ [1] من أجدادِ لقمان

أنا يبوسٌ رفعتُ النّجمَ [2] في جبلٍ … وَشْماً على الأرض يهدي كلّ ربّان

ورتّثها لعُقاب الشّمس [3] ملحمة … يطوي نداها سفينَ الأنس والجان

أنا منورتّا نسيمُ التّين منبحثٌ … يهودجُ الغُرّة الجَفرا [4] بغزلاني

وداجنُ[5] القمح يزهو عندَ طلعتِهِ … تسقي الحقولَ أغانٍ بين أجفان

قُتّبتُ العزّة الحمراءَ قد عبقتْ … فوق السنابل أجراسٌ بنيران

وسالمُ[6] البيتِ محفوفٌ بنرجسهِ … في قُمرةِ الضّوء مخفوراً بتهتان [7]

يعيدُ تشكيلَ أقواس الطيوفِ هُدىً … فأيقظ الماءَ مِغْداقاً بوديان [8]

وادي الجبانةِ[9] والقدرونَ[10] معصمُها … يزهو ببطن الهوا [1] ورداً ببستان

---

[1] يروي ابن الجوزي أبو الفرج بن علي في فضائل القدس، تحقيق جبرائيل سليمان جبّور، دار الآفاق الجديدة، بيروت 1979، في الصفحة 79: [سفينة نوح طافت بالبيت الحرام أسبوعا ثم طافت ببيت المقدس أسبوعا، ثم استقرّت على الجودي].

[2] المقصود بذلك إقامة قلعة اليبوس في قمة جبل صهيون غربي القدس. وكلمة صهيون كنعانية الأصل، وتعني العالي والمرتفع من الشيء، ومنها صهوة الفرس، ومن يعتلي قمة الجبل أو المكان المرتفع.

[3] إشارة إلى الانتقال من الإله القمر = يرح إلى الإله الشمس علياء، بما يعنيه ذلك من الانتقال من الشكل الرعوي إلى النمط الزراعي المستقر.

[4] جفرا: الامتلاء والاتساع والامتناع.

[5] داجن = دَجَنْ = إله الحنطة عند الكنعانيين وفي جميع الميتولوجيات العربية المشرقية. حتى أصبحت العامّة تطابق بين التسمية والخبز والقمح، فيُقال للفقير المعدم في المشرق العربي "لا يوجد في بيته الدجن"، ومازالت مستعملة حتى الآن.

[6] سالم: الملك سالم الذي أعاد ترميم مدينة علياء = القدس، وسمّيت لاحقا باسمه = مدينة سالم = أورسالم. وكان حنونا طيبا رقيقا، صلبا في البناء والعمارة.

[7] تهتان: صبيب الدمع، غزير الدمع.

[8] إشارة إلى إعادة تشكيل وترميم نبع جيحون، ومدّ القنوات من ينبوع آخر بعيدا عن مدينة القدس إليها.

[9] وادي الجبانة: يقع إلى الجنوب الغربي من هضبة القدس.

[10] وادي القدرون: إلى الشرق من هضبة القدس ويفصل جبل الزيتون عن جبل بيت المقدس.

رأس المشارفِ[2] يحمي بيتَ مقدسِها تلألأ العقدُ مزهوّاً بصوّان [3]

والشمسُ من جبل الزيتون ترسمُهُ كفّاً نديّاً [لمِطعامٍ ومِطعان]

وَدَّعتُهُ وهديلُ النّبض منفطرٌ صوبَ التّجلّي وحزني لاذعٌ قان

وإذْ بنخلةِ مائي يستظلُّ بها يَتْعُ[4] المهودِ جليلاً بينَ أغصاني

هزّي بسعفتِهِ فالرّطبُ منهمرٌ كلُّ النّخيل سيشدو بنتَ عمران

وَدَّعتُ أحلامَها شوقاً لمرتجَع نحوَ القصيدةِ هفّافاً ليقظان

ضمّي إليكِ وليدَ النور في كنفٍ فيهِ نبيٌّ يواسيني ويرعاني

أسْرى إليه سليلُ النّور من أحُدٍ لصخرةِ الحشر [5] مسكوناً ببرهان

أعلمُ الكونَ شدوَ الغيم إنْ عطشتْ كلُّ القصائدِ إشراقاً بتبيان

منْ صخرةِ النّور معراجٌ لأجنحةٍ فاضَت من الحُسْن أمواجاً بعرفان

من سدرةٍ في أقاصي الكون منزلُها كالنور شَعْشَعَ عيّوقٌ بسلطان

فللرسول بها بيتٌ يفيضُ على كل الخلائق ــ روميٌّ وعدنان

---

[1] بطن الهوا: جبل إلى الجنوب الشرقي من هضبة القدس بتماس مباشر مع وادي سلوان.

[2] رأس المشارف: جبل يقع إلى الشمال الشرقي من جبل بيت المقدس.

[3] عقبة الصوان: وادي يفصل بين جبل الزيتون ورأس المشارف.

[4] يثع: أحد أسماء السيد المسيح (عليه الصلاة والسلام) ومنها يسع = يسوع = عيسى.

[5] عن فضل بن عيّاض يقول: "لمّا صُرفت القبلة (إلى البيت الحرام) قالت الصخرة: "إلهي لم أزل قبلة عبادك، حتى إذا بعثتَ خير خلقك (النبيّ محمدا) صرفت قبلتهم عني؟ قال: ابشري، فإنّي واضعٌ عليك عرشي، وحاشرٌ إليك خلقي، وقاض عليك أمري، وناشر منك عبادي. /مجير الدين الحنبلي، الأنس الجليل بتاريخ القدس والخليل، ج 1، دون مكان نشر ودون تاريخ ص 52/ والصخرة التي في بيت المقدس، كانت النقطة التي عَرج بها النبي ﷺ إلى سدرة المنتهى.

وروى كعبٌ حديثاً [لا تقوم الساعة حتى يزور البيتُ الحرام بيتَ المقدس فينقادان إلى الله جميعاً، وفيهما أهلوهما، والعرض والحساب ببيت المقدس. /ياقوت الحموي من معجم البلدان. السفر الأول: اختيار عبد الإله نبهان، دمشق وزارة الثقافة، 1982، ص 377.

يـاقوتـةٌ[1] من سنا الفردوس معصمُها — خضراءُ، وجنتُها من كفِّ رضوان

أسرى إليها بليْلٍ معتمٍ فغدا — وهجُ الصَّباح يُغطي صمتَ أكوان

من ماءِ زمزمَ أحيا النبضَ من عطشٍ — حيثُ التلاقي بنبع الماءِ سلوان [2]

من قارئ العُهدةِ [3] الغرّاء في جبلٍ — نحو التوحّدِ من قاصٍ ومن دان

أنا الفلسطيُّ [4] وهجُ الشّام في كبدي — تاجُ المنارةِ من نجدٍ لتطوان

---

[1] يروي ابن عباس قول النبي ﷺ: [من أراد أن ينظر إلى بقعةٍ من بقع الجنة فلينظر إلى بيت المقدس. وبيت المقدس من جنة الفردوس] /أبو الوليد الأزرقي محمد بن عبد الله بن أحمد، أخبار مكة، ج 1، دار الثقافة، مكة، 1965، ص 325/. ويروي الغزالي عن الترمذي حديثاً نبوياً [أن الحجر الأسود ياقوتة من يواقيت الجنة] /الحنبلي المصدر السابق ص 8. ترى الرؤية الإسلامية أيضاً أن صخرة بيت المقدس تصدر عن نموذج سماوي مصدره الجنة كحال الحجر الأسود/ شمس الدين كيلاني/ رمزية القدس الروحية/ اتحاد الكتّاب العرب، دمشق ط1، 2005، ص 23.

[2] يروي خالد بن معدان عن النبي (ص) قوله: [زمزم وعين سلوان التي ببيت المقدس من عيون الجنة] /شرح جلال الدين السيوطي، سنن النسائي، ج 2، القاهرة، دون تاريخ، ص 37/. كذلك أبو عبد الله البخاري، صحيح البخاري، ج2، القاهرة، 1387هـ، ص 324.
كذلك قول أبي العلاء المعري:
وبعين سلوان التّي في قدسها — طعمٌ يوهم أنّهُ من زمزم

[3] إشارة إلى العهدة العمرية، التي أعطاها الخليفة الراشدي الثاني عمر بن الخطاب (رضي الله عنه) أثناء دخوله القدس.

[4] فلسطين: بالكسر ثم الفتح، وسكون السين والطاء مهملة وآخره نون تُعرب على مذهبين، منهم من يقول فلسطين ويجعلها بمنزلة ما لا ينصرف (الممنوع من الصرف)، ويلزمها الياء في كل حال، فيقول: هذه فلسطينُ، ورأيتُ فلسطين، ومررت بفلسطين. ومنهم من يجعلها بمنزلة الجمع ويجعل إعرابها بالحرف الذي قبل النون، فيقول: هذه فلسطون، ورأيت فلسطين، ومررت بفلسطين. كذا ضبطه الأزهري، والنسبة إليه فلسطيّ، ومنه قول الأعشى:
تقلهُ فلسطيًا إذا ذقتَ طعمَهُ — على ربذات النيّ حُمش لثاتها
متى تُسقَ من أنيابها بعد هجعةٍ — من الليل شرباً حين مالت طلاتها
ومنه أيضاً قول إبراهيم بن علي بن محمد بن سلمة بن عامر بن هرمة:
كأسٌ فلسطيّةٌ معتّقةٌ — شُجّتْ بماءٍ من مزنةِ الليل

"ويقال فلسطون ـ بلدة من كور الشام" /ياقوت الحموي ـ معجم البلدان ـ مادة فلسطين 4/ 274 دار صادر ودار بيروت 1376هـ/ 1957م. بالاشتراك مع ابن شداد 2/ 181 تحقيق د. سامي دهان،

أنا البراقُ صلاحُ الدّين موعدُنا طودٌ من المجدِ مختالاً بعنواني

شالَ الثريّا الفدائيُّ الذي دمعتْ عيناهُ بالعشق ـــ آياتٍ وعيدان

يا قدسُ! اسقِ العطاشى من دمي فلَنا صمتُ المفازات[1] مزروعٌ بوجداني

حنينُهُ في صَدى الشّكوى أكابدُهُ كأنّهُ طللٌ من بعدِ بنيان

موزّعُ القلبِ في أرجاءِ مقدِسِنا مُقسَّمُ الرّوحِ موشوماً بهجران

ما عدْتُ أقشعُ صوتَ الراحلين غداً إلا زرعْتُ على الأبوابِ جثماني:

بابُ العمودِ [2] عتيقٌ قد يذوبُ بهِ وهجُ الشّهيق، على الأقواس أرداني

بابُ البريدِ [3] على الأبراجِ منتصبٌ يبكي الرشيدَ زماناً حزنُ سلطان

باب الخليل [4] إلى القطمُونَ مُنْدَرِجٌ صوبَ السّواحلِ شيّالاً لشرياني

بابُ الجديدِ [5] عن الأنداءِ مُنْفطِمٌ طفلٌ يناغي الندى في وجهِ ريّاني

بابُ البراق [6] فخورٌ في مغاربهِ كأنّهُ صَهْبَةٌ في كفّ دنّان

بابُ النّبيّ على الأسباطِ [7] مُنْفَتِحٌ عَمّنْ على عُشّقٍ عليا[1] بالهوى فان

منشورات المعهد العالي الفرنسي بدمشق 1382هـ/ 1962م/.

[1] الدروب الواصلة بين الوديان والجبال المحيطة بهضبة القدس.

[2] أحد أبواب القدس، ويُعرف أيضاً بباب دمشق لخروج القوافل منه باتجاه دمشق وهو من أقدمها، فلقد أثبتت الدراسات الأركيولوجية أنّه أقدم بكثير من التاريخ الموضوع لبنائه عام 331 قبل الميلاد أو 731 قبل الميلاد.

[3] باب البريد: مبني ضمن برج مربّع، ويسمّى أيضاً باب السّاهرة، أو باب الرشيد.

[4] باب الخليل: أو باب يافا يطل على القسطل والبقعة والقطمون...

[5] باب الجديد: هو أحدث الأبواب المزروعة في السور، بُني عام 1889 أثناء زيارة الإمبراطور الألماني جليوم الثاني للقدس.

[6] باب البراق ويسمى أيضاً باب النبي أو باب المغاربة، يقع في الحائط الجنوبي لسور القدس، يجاور جامع المغاربة، ولقد عبره الرسول ﷺ قبل معراجه إلى السماء، وهو وبراقه. وهو الباب الذي يطلُّ على جبل المكبّر في جنوب القدس، حيثُ كبّر الخليفة الرّاشدي عمر بن الخطاب (رضي الله عنه) بعد دخوله القدس

[7] باب الأسباط: يقع في الحائط الشرقي للسور يقابل جبل الزيتون، جَدّد بناءه سليمان القانوني 945هـ/ 1538م ويُسمّى أيضاً باب القدّيس أسطفان، ويقع ضمن برج مربّع.

أنتِ الزمانُ على الأحجارِ مُنْزَرِعٌ ... منْ أوّلِ الرعدِ حتّى حُزْنِ إنساني

أنتِ المكانُ على التاريخِ مُنتشِرٌ ... قولي نشيدَكِ يُصغِ أمرُ حنّانِ

---

(1) عليا = علياء = إيلياء الاسم الثالث للقدس حسب الترتيب التاريخي.
منورتا ← يبوس ← علياء ← مدينة سالم ← القدس.

صُوَرٌ.. صُوَرٌ

عماد جنيدي

≥ الصُورَةُ الأولى
هِيَ المعْنَى
وَلا مَعْنَىً
وَلا مبنىً!!! أجبنا!!
أيُّهَا الاسمُ الَّذي يَعني وَلا يعني!!
وَهَا أمْسَى قطيعَاً أو جِدَاراً مِنْ صُوَر.

≥ الصُورَةُ الأولى
وَأينَ الصُورَةُ الأولى؟!
وَأينَ قصيدَتي الأولى؟!
وَأينَ دِلالتي الأولى؟!
وَأين البَحرُ؟!
رَاحَ ينأى ثمَّ ينأى ثمَّ ينأى
لَمْ أجِدْ رُوحي!!
وَضيَّعْتُ المجاذيفَ الَّتي
لعِبَتْ بهَا رُوحي
وَهَا إنِّي لغيريَ خِرقةٌ
ليسَت تُخاطُ إلى البحار
بل الأعَادي
يا ليتنا زَبَدٌ على وَجْهِ البحار
وَطالما! لا بحرَ في الأعماق
فليكُن المَصيرُ المستَحَقُّ
سُوقُ السَّبتِ

بَلْ سُوقٌ مِنَ الأشياءِ والأسمال
وَالسُّوقُ الخُرَافيُّ الرَهيبُ
إلى جدارٍ لا حُدودَ لهُ
جدار مِنْ خُرَافاتِ الصُوَرْ.

≥ الصُورَةُ الأولى
وأحْسَبُني أعودُ إلى زمَانِ الوَهْمِ
قِنديلاً تُعَارِكُهُ الرياحُ فيَثني
يَقتاتُ أعشابَ الطفولةِ
يحسبُ الحِنَّاءَ مِنْ شفق
وَآآ الشوق
مِنْ أفق
مَواويلُ الرُعَاةِ
يخالُها سحَراً
ويَمضي عَبرَ أبْهَاءِ السَّحَر

≥ كانَ الهُتافُ يطوفُ عَبرَ البَحرِ
تتبعُهُ الطفولةُ غيرَ عابئةٍ
لتكشفَ منبعَاً للشمس أو لتنامَ فوقَ سريرِهَا
وأصيحُ!
يُطْبِقُ صيحَتي!
رُعْبُ المغيبِ
وَرُعْبُ جوفِ القعْرِ
يا قعراً

تُسَاقُ إليهِ يوميّاً برغم أنوفِنا
وتُساقُ أشيائي الجميلةُ والمدى
وتُساقُ أسئلةٌ وعُمرٌ ضائعٌ
وتساقُ حشداً مِن قبورٍ أو صُوَر

≥ يا ربطةَ العُنقِ التي
لو أنّها رُبطتْ وَرَاءً
كانَ أحرى منطقيّاً
وبَشٌ مِنَ الأوباش
علّقَ في قفاهُ
دالاً مُرَصَّعَةً
وإرهاباً يليقُ
وأوبَةً
حَشداً من الأذنابِ
يحمِلُ كُلَّ أوزارِ الصورْ

≥ يا جدّتي "وطنا"
أراكِ بهودَجِ "البي إم"
والفيزون يُظهرُ إذ يواري ما استتر
ويحَ العجوزِ لِمَن تصابَتْ
ثمَّ باعَتَ قِنَّها
ودجاجها
طيونها تنورَهَا شربينها
والسنديانُ
باعَت "الماتسةِ"
تقاليداً
ورَاحت رافقتها للملاهي
والمراقِص
بالسخريَةِ القذر

≥ وإخالُ كُنت أرى الزنابقَ والحقائقَ
في الطفولةِ
صُورةً لجمالِ هذا الكون
كانَ العِشقُ أشبَهَ بالصَلاةِ
وكانتِ الأنثى كماءِ النبع
كُنّا في تخومِ التَفح
نزدردُ الخزامى
كانَ للآباءِ أبناءٌ! ويعرفُهُمْ
وللأشياءِ أشكالٌ
ونعْرفُها
وَحتّى للبراري
تسمياتٌ
ليسَ ننسَاها
وَمَا كُنّا لِنحسَبَ أنّنا يوماً يتامى
إنّي سألتحفُ المتاهَةَ
هَازئاً بطقوسِهَا وشخوصِها
مُتوَسِّداً أضلاعَ داليَةٍ
يُوانِسُني شعَاعٌ
مِن دَمِ العِنبِ العريق
ومِنْ حولي الندامى
جمعُ أشباحٍ
وأوهامُ صُوَر
مِنْ أينَ يا سُفُنَ الهلاكِ
أتيتِ تتبعُكِ
الصُوَر
هَا أقبلتْ
كُلُّ العفاريتِ
التي
طليَتْ بأنواعِ الصُوَر

≥ فلأرسم الأوهَامَ قبعَةً
وأمضي في قطارِ التيهِ
أو وهْمِ الصُوَر
لا فرقَ إنْ أغرَبَتَ
مفعولاً بهِ فِعلاً عظيماً

أو وضعتَ مكانَ
مبتدأٍ خبر

❑❑

عد ـ أيها العقل ـ إلى المرعى

أمير سماوي

أطلقوا الساعة كي تدور الأذهان
في خليطٍ من مؤاخاة الجوهر والهيولى.
هي ذي الإرادة: السبيل الجبري للعقل الفارّ من عزلته
لإسعاف وجد المعنى وإعلاء جوع الإدراك الذي
أحكم قبضة حفاوته
ليحتضن خيارات مسيرة خالية من العُصَابات
بدأها لتوّه على القمم الخافقة بنبرة الاندفاع
في المجاري الجافة.

أطلقوا الساعة
إذ هو المرعى ملعب أصداء مشاعرَ
تمردت على ملامح صورة متجهّمة
رفدتها الوجوه أصوات حيرتها
من انقطاع الصميم عن ترديد تأوهات جورٍ
تعتّق في غضب الأسلاف.
هو المرعى طبيعة تتمدد في صحراء
تجوبها النوق والسبايا.
طبيعة تتابع انهطال الألسنة في طفرة سمو الوعي
لتأسيس جدل ضمائر البحارة والرعاة
فيتعزّز العشب بغبطة الاجترار.
طبيعة تسترجع مناعة فأل التأمل،
وتتجنب مطلقها في منطق ممسوك الألفاظ.

أطلقوا الساعة،
أطلقوا كل تكهنات العجلة.
هبوبٌ لطيف لأنفاس لا تُعكّر؛
هذا آخر ما تحيكه ضراوة الروح
وهي تتجنب عبورها الأقصى بين زلات تخبّط الجسد.
عُدْ أيها العقل إلى المرعى،
واقصم شعرة الوساوس،
فلن تسقط تحت شروط انهيار يرسمه القلب،
لن تتأجج فيك نيرانُ العاطفة،
فأنت الناهض من تهور الكينونة،
أنت المروّض الأجدر للخيال
بحجج استرداد أبواب الشموخ العام.

أطلقوا الساعة؛
هذا المصير رماديٌّ،
وراية النهاية لم ترفرف بعدُ على أفق

الوداع.
ثمة منجمُ ملح لرفد العزيمة بعقد مقاولة،
وثمة أجراس خامدة،
ولن تستعد لنصرة حق القبض على الراعي.
حيوية أبلاها نشاط الأفكار،
فازدهر مناخ الطموح للعيش خارج الحدود.
حيوية حركت الأعماق للتوهج في لزوميّات الخصب،
فمن منكم لا يرى هذا التأزم الهارب من ربقة الإذعان؟
من لا يرى هجرة الحواس،
فيشهد انتظام قيامة الحياة كعاصفة
صحت على امتداد عظلاتِ صمتٍ مأتمي؟
ويشهد الفوضى محكومة بلهاث شقاء
يطأ الأرض البيضاء لتثمر الألوان
في ظل الواثق بيسر جريانه.

أوقفوا خطوات الخذلان على الدرب العصيِّ؛
ضاعت أنصاف الحلول بخضوع الضعفاء،
ضاع الزبد سدىً على الرمل،
وصخرة الشاطئ مستنفرة لمدّ عنفوان الموج،
لكنه البحر ارتاب من أعباء المغامرة،
فسلّم أمره للركون تاركاً قابيلَ
يسعى بعيداً في هياج المجاهل.
أوقفوا هفوات العبور على رصيف الانحدار،
أوقفوا الدخان المتصاعد من غليان الضجر،
وابحثوا عن رقص في غابر الذكرى
يشدكم إلى فتنة من قام ليرفع الحلم بسياطِ تطبيع القطعان،
وينزلَ المراراتِ التي حلّت ضيوفا
كما لو هي الأمل الأخير.

أجنحةٌ للطيران،
وللبيع بسوق التهريب.
فمن يجتاز الأسوار كي يأخذها،
ويطير وميضاً في فضاء كبرياء الرؤيا؟
أجنحة للسفر الدائم في أقاليم الشكّ بكل يقين؛
للعبث المحموم بإحساس طفولة روح
أفقدها يأس الأقدار براءتها.
أجنحة لجنون الأبطال على حلبات المنتصرين بهم،
لفرار الحرية من سجن مريديها،
لخيار العيش كجرذٍ في قبر،
أو للعيش بأرض لا يحكمها موت كاذب.
هكذا عبرت أيام تمعن في تيهها
على حبل اختتام الزمن الراكد في واقعه الرخيص.
هكذا نُدِبَ الوقت بسكرة أنخاب أفقدته فرصته
في لعق أصابع الحكمة باتصياع مدارات العجز
لطقس انتباه الضمائر.
هكذا يستتب سلام ما بعد تناحر الأضداد،
فتسحب الحروب في فكي خوف مجزوم بلكز الثكالى،
ويرأف فجر يكسوه الهذيان بحماس
هتك حمّى الأمزجة المتبرجة في خصال الأشياء.
أطلقوا أجنحة طيران الساعة
كي يستعين النهار بنبل نعمة لا تنسى،
ولكي يتجرّأ الهباء على التلاشي في دجل النوم،
فيزهو العقل العاق بمشهد زوال القشور،
ويزدان بجلاء حامّة تتأصل ثرواتٍ

تغني تألقه في متع لا تحصى.

❑❑

هاتِ أصابعك يا عطرُ

أريج حمود

أغنيتي طويلة
وكثيراً
ما تتلعثمُ بي
لن أغنّي بعدَ الآن
أغنياتٍ طويلة

****

ها أنا ذا أخلعُ ضوئي عندَ أول البابْ
وأرتدي ظلّي
لأحتفي بعرق الأكوان يسيلُ من أصابعي
لأحتفي
برحيلي عنّي.

****

وترٌ ينزلقُ حتى فيض الحنينْ
غيومٌ تنزُّ من فرطِ رحيل لا يرحلْ
هاتِ أصابعكَ يا عطرُ، نحكُّ فكرَ الريح
لترتاحَ هذه القصيدة

****

جرحٌ آخر
امرأةٌ كانت تنظرُ إلى قمرٍ يكتملْ

****

كأنّي أبد اً عنكَ
وكأنّكَ تفرُّ من ذاكرتي لتفتحَ
لنا الباب

****

كمن يبحثُ عنه في غمرِ أناه
تركضُ سمائي حافية خلفَ خلفِها
تعيدُ ترتيلَ أصابعها وتحلمُ ظلّي:
كُنْ شمساً وغطّني.

****

وقتٌ لا يسعُ إلا البُهتان
وقتٌ لا يعرفُ أن يغيِّرَ شكلهُ
ليرتدي المعنى،
كيف لهاتين اليدين أن تجُسّا جَسدَ الجدوى؟
كيفَ لهما أن يخيطا ما تمزّق من ثوبِ

المدى؟
والمدى يفتحُ فمهُ للغبار
ويمطرُ ضجراً
والموتُ يحرسُ أحلامَنا
وأحلامُنا خناجرُ تلهو بجسدنا
وهاهو الأملُ من بعيد يديرُ ظهره لنا
....ويضحك!

****

لا تتمنّي....
ستنكمِشُ المسافة
ويغزُّ الوقتُ من روحي المثقوبةِ بإبرةِ ظلّكِ
كلما حدّقتِ في يقين لهفتك.

****

سماءٌ مجففةٌ بعلبِ الغيوم
يفتحُها الأفق فتخرجُ رائحةُ العفن
هنيئاً لك أيها العدمُ

****

هي الريحُ
تكنسُ غبارَ المعنى عن جسدِ الفراغ
والنّهارُ ضيفٌ لم يَعد ينتظرهُ بابي.

****

أنا أمامي
بكامل أناي
أحتضنُ عدمي وأنقاضي وأشرّعُ روحي
وأمضي...
لا فكرةٌ تسقطُ عنّي فأسقطْ
ولا غايةٌ تغويني فأصلْ
يملؤني الخَواء

.....

لا مدىً يحجُبني
لا شمسَ تجرحُني
لا ظلَّ يطفئني
لا كونَ يحدّني
كوني: معناي
أتغلغلُ فيه أصابُ بالألق
أتناقضُ فيه أصابُ بالوَهَج
وأواصلُ فيه اشتهاءَ الخطرْ
وأكتفي بي
أسيرُ كنملةٍ فوقَ دروبِ اللغة
أبتكرُ فيها ماءً يتوضّأُ بعرقي
وأتركُ للغيبِ أن يتعبّدني كيفما شاء
مجرىً، معنىً، أو صلاه
وأتركُ لمعناي أي يواصلَ الشّركَ بي
لأواصلَ اليقينَ بي
وأتركُ للأكوان أن تتشظّى بي لأواصلَ
الخلقَ بي
وما همّني بعدُ

.....

إن طالَ عمري سؤالاً
أو إن دلّكَ الموتُ بجسدي شهوةَ الفكر
على صدرِ الكلام
فنمتُ
و
نامَ

شــجـر..

زكريا مصاص

وأتوهُ يفرش ظلّهُ
كيمامةٍ
لينامَ مِن وجع اليباس الأقحوانْ
كالضوء، مشغوفاً، يبدّد عتمة الفوضى
وأطباقَ الظلام..
يزحزحُ الأحزانَ عن كتفِ المكانْ
ويدحرجُ الأتعابَ
في حفر الزمانْ
ويعدُّ ركنَ المتعبين لبعض حلم هانئ
فينام كلٌّ في أمانْ
يحشو وسادة كلّ غافٍ بالبنفسج
والخزامْ..
ويرتّب الألوانَ هامسة كساقيةٍ
تلملم ـ وهي تجري ـ نشوة الوديان
حالمةً بموسيقى سلامْ..
لكنهم جاؤوا إليهِ
حينما يرتاحُ في أوراقِهِ
سربُ العصافيرِ الجميلةِ
والفراشاتُ البَريئة..
في حين ينبثق العبيرُ
على شفاهِ الشرق مخضلاً
بأنفاس مضيئة..
...

ما كانت الأطيارُ بعدُ تمارس الحبَّ المباركَ
حين باغتها الضجيجُ
ولم تكنْ تلك الفراشاتُ
المنزّهةُ النقيةُ بعدُ قد خلعتْ ثيابَ النهرِ
عن جسدِ الضياء
ولم تكن عرفتْ خطيئة...
جاؤوا..
ولم يكن المكان
سوى مقامٍ
يحلم الموتُ الغريبُ بنومةٍ غرّاءَ فيه
بلا سريرْ..
لكنهم نفضوا العبيرَ
واقتحموا الفراشاتِ البريئة
لم يكن.. إلا مقاماً للضيافةِ والسرورْ..
جاؤوهُ يفرش حلمَهُ
للمتعبينَ القادمين
الحالمين الحاملين
لوردِ ضوءِ مهجة الحبِّ الكبيرْ
...
...
نشَرَ الضجيجُ خيولهُ
وعلى أسى شجرٍ كسير
قد أقامْ

عبثتْ حوافرُها
بظلِّ الوردِ والزيتون
والقمرِ الذي
في هدأةِ الأطيارِ حام..
ما كان من شجرٍ ليقتحمَ البيوتَ
ولا ليقتلعَ السرورَ
ويخطفَ الأطفالَ
يسترق الحكاية مِن.. شتاءْ
ما كان في حسبانهِ غيرُ الغناءِ
يذودُ عن طرفِ الغناءْ
يدعو إليه كلَّ شادٍ مترَع بالحبِّ
في زمنِ وباءْ
شجرٌ لديهِ من الهواء لواعجٌ مطويَّة
ومن الرياح مواجعٌ وهُويَّةْ
ومن البلادِ حديثُها
ومن الحجارةِ حلمُها
حيناً، وحيناً حكمُها
ولديه من سِفرِ الأناشيدِ
الحكايةُ والقضية
إذ ها هنا
لا يعرف الشجرُ الحيادْ..
وبذاتِ ظلْ
ـ إذ لا يدوم مع الظلام رفيقُ ظلْ ـ
وبنشوةِ اللقيا أطلْ
من جذوةِ الجذرِ الجَسُورِ
نسغٌ جديدٌ
يحتفي بغدٍ مثيرِ
ويعدُّ للطيرِ الفضاءَ
وللفراشاتِ الحقولَ
يعدُّ للتعب المبجَّل راحة الأرض الحنون
يعدُّ للسفر الطويل
عبورَهُ
في حقل صدرٍ نبضُهُ
نبعُ اليقينْ..
لا تفزعي يا طيرُ
أيتها الفراشاتُ
الشجرُ؟؟
هو قائمٌ يلقي لديكِ ظلالهُ
ويعيدُ تشكيلَ الجمال
إلى الجمال المبتكرْ..
❑❑

حكمةُ الماء

عبد الكريم عبد الرحيم

أعلّمُها أبجَديّة صوتي
لأخرجَ من قمح حَنجَرةٍ
مأتماً أوْ زفافْ
تعافى الغريبُ على "دبكةِ" الحبِّ
تصهلُ بينهما ليلةٌ
أيُّ موتٍ طريٍّ يغادرُ مدرسة الشعر
قبلَ الجفافْ؟
تعاليْ إذنْ فالكؤوسُ
بلا غضبةِ البحرِ مثلُ دوارٍ خفيفٍ
يكلّلني بابتهاج العفافْ
أنبدأ حفلَ الغناء بلا صاحبي؟
إنَّ غيمَ البلادِ رديءٌ
ونورَ الصباح تلكأ
في قهوةِ البدْوِ
حزنْ
ويعزفُ شاربُها عن بكاءٍ طويلْ
ليبدأ فرحته و القطافْ
أيأتي صديقي الذي غيبتْهُ المنافي
على كفنٍ من صهيلْ ؟
ومَنْ قطّعَ الأرضَ
لا كلأً في الضفافِ
ولا معبرٌ للضفافْ
ووحدي أعلّمها أبجديّة عشق
يصلّي
أمامَ "الشواهدِ"
غرّةٌ في حكمةِ
الوجدِ صابرةٌ
لا تعيدُ الحكاية حين الرواةُ
استعاروا الوشاية كي يخرجوا آمنينْ
أنا الآنَ مئذنةُ البحرِ
والغيمُ مقهى التنبُّؤ
شيئاً فشيئاً تسرّحُ أقمارَها جنّةٌ
تُخْرِجُ الماءَ من كفّها
كالدعاءِ
أنا الآنَ أصغرُ آياتِها
في التلاوةِ أمطرُ
زيتونةً أو حنينْ
ستسألني طفلتي
والعروسُ على هودجِ
الرمل: هذي الضحيّةُ
أجملُ منّي؟
ويسقطُ في النيلِ سرُّ الجوابِ الحزينْ
ستسألني عن حصاني
وبيتي
وقرميدِ حلمي
وآخرِ.. أخبارِ عبس

وعبلةَ
والعاشقينْ
وتسألني عن ندوبٍ بصوتي
وكيفَ الجميلةُ تدخلُ
تأبينَ مفردةٍ كالحجابِ
تزمّلَ فيها النبيُّ
تحصَّنَ بـ "اقرأ"
فلا ترجموها
هي الآن تحمل آساً ووردا
وتستعجلُ البوحَ
مقبلة بالغيابْ
لماذا تدثّرْتِ كلَّ الحفاوةِ
لا العرسُ عرسُكِ
زينةُ هذي المشاهدِ زيفٌ
وهذا الغناءُ سرابْ
تقرّيْتُ حسنكِ
ماذا على جسدِ الطيبينَ
سوى ما يُخلّفُ سمُّ الحرابْ

أتقبلُ غزّةُ
أم أننا غارقان معاً في العتابْ
أتقبلُ
لا صاحبي يستعيدُ السريرَ
ولا صهوةُ المستحيلْ
كأنَّ الطيورَ تزفُّ
الأسى حينَ
غطّتْ جبيني دموعُ النخيلْ
أعلّمُها أنَّ صوتي
يسامرُ هودجَها لا الدخيلْ
يتيمان حطّا على فرحِ العيدِ
لكنْ مرايا الحقول انتشتْ حين متنا
فكيف يزغردُ فينا القتيلْ!

□□

برقية من (محمود درويش) إلى شعراء العرب

على أطلال المجاز

مجيب السوسي

.. مِنْ قبل أن تقفَ القصيدةُ
في ثيابِ العرسِ،
يحلمُ جرحيَ المفتوحُ
أن يسري إلى سِلْمَيْنِ
من ثلجٍ،
ونومٍ كاتمٍ للصوتِ،
ينفثُ في الصهيلِ بقيَّتي،
ويعود كي يُلقي التحيةَ
في العواصم..
.. ربّما نهضَ الأحبّةُ
من مراقدهمْ
.. لعلَّ الهُدْهُدَ المغرورَ
فلسَفَ نشرةَ الأخبارِ
عن "بلقيسَ"
وانقشعَ الغبارُ

* * *

أوَ كلّما فتِحَتْ نُوَيْفذةٌ
تراكض إخوتي في الشعرِ؟
.. ما ذنبُ الحروفِ إذا
تغُضُّ الطرفَ عن وطنٍ
يجوسُ بهِ التتارُ؟

.. يتعمشدُ المعنى على جرحٍ،
وأهلُ الجرحِ رحلةُ صيفهمْ موتٌ
ورحلةُ ما تبقى من شتائِهُمُ دَمارُ!!!
ماذا لو انَّ دمي يدقُّ عليكمُ الأبوابَ..؟
ماذا لو حملتُ لكم بضاعتنا
من الأكفانِ؟
ماذا لو رأيتُمْ في تجارتكمْ
معاقِلنا؟
وماذا لو سمعتمْ مِنِ
أنين نهارنا صوتاً؟
وماذا لو بصُرتُمْ في الحواسِّ
ـ وليس عَبْرَ مساحةِ الشاشاتِ ـ
ما هتَكَ الجدارُ؟!!
.. أنا لا أوظّفُ بعضَ أسئلتي
لأوقِظكمْ،
فقد مرّتْ على أهدابنا النّكباتُ،
مرَّ "العسكر" الطاغونَ والقلقونَ..
مرَّ الموتُ مُندهِشاً على كل الخيامِ،
ولم أجدْ ـ في كل أحرفِكُمْ ـ
إذا مرَّ الهديرُ
ولم أجد ـ في صحّةِ الأبدانِ
في أشعاركمْ دَهَشاً،

وقد عَبَرَ القطارُ!!!
أنا لا أوظفُ بعض أسئلتي
لأخذلكمْ..
فأنتمْ لا تحبّونَ الخطيئة.
.. بعدَ أن تمضي المجازرُ...
بعد أيام
تفيضُ عيونُكمْ بالدمع..
ثم.. يُعالجُ النسيانُ ذاكرة العروبةِ
ثمَّ.. مِن كل المسارح تنزف الألوانُ
ثم.. تصفّقونَ بغبطةِ المعنى
.. فقد رُفِعَ الستارُ
الآن..
حصحصتِ الحقيقةُ
.. كان لغز الأرض
مطروحاً على الإسمنت
لا يبكي على أحدٍ
ويمقتُ شمعة الأحزان
يتركُ مَن يموتُ
ولا تراودهُ البيوتُ
ولا يحرّكُ شعرةٌ
أو لا يحركهُ القرارُ أو الصراخ أو النزيفُ!!
وفجأةً وجدوهُ
.. وانكسرَ الحصارُ!!

***

يا أيها الملأ المكوَّنُ من بقايا الصوتِ
مِن وجع البصيرةِ،
من سراب العدل
أعرفُ كيف تلتقطون شرياني
على الشاشاتِ
أعرف كيف تنسون المحطاتِ
العتيقة من دمايَ
وأعرف المعنى بآخر حقلكمْ
وأنا أفكّكُ ـ في بلاد اللهِ ـ أوجاعي
.. تأبّطني النزيفُ
وقال لي:
خُذْ بعضَ وقتكَ
كي نحاورَ بعضَنا..
أنبيكَ
إن الشارعَ المكتظّ
في القدس التي تمشي على سور من الطلقاتْ
تفتتح الصباحاتِ العجولة بالدماء
ولا ينام القيظ فيها
لا ينام البرد فيها
لا تنام القُبّراتُ،
ولا التوابيتُ التي ترتجُّ
بالأعراس..
يقتطفون ـ في القدس الشريفِ ـ
براءة الكاساتِ من دمنا
ولا تقفُ الصلاة

***

أتقولُ لي:
الشعرُ في كل العواصم
سيلُ أمطار، وأفكار
وقاموس، ونخبُ المفرداتْ؟
هو في العواصم، لا ينزُّ
كما ينير الجرحُ في طرقاتنا الثكلى

وفي طرقاتنا حجرٌ لهُ حِسٌّ وصوتٌ
كان خاتلهُ الرصاصُ فما تعطلَ
عن ملاحقةِ الرصاص،
وظلَّ يعرجُ في سماء الموتِ،
يعرج في سماواتِ الترقُّع
.. ثم ينزل ـ كالصواعق ـ
في مجابهةِ الغُزاةْ!!
هم يكذبونَ..
وقد تُصدِّقهمْ عواصمُنا
وعوّدني دمي أن أقرأ المعنى
برشاشاتهمْ
كذبَ الرُّواةُ،
فليس من يحتلُّ بيتي
يجرف الزيتون من نبضي
يريد ليَ الحياةْ
لي ـ قبل أن يلدوا ـ حقولٌ من بهاء البرتقالْ
.. وأشتهي في الغيب عوسجة أغازلها
فيندلع الرصاصُ،"وصكُّ تمليكٍ" من التزوير
فوق سواده عظْمٌ من الأوهام
يرمز "للهياكل"
في خيالات الرُّفاةْ
.. أنا أشتهي لوناً ينام معي قليلاً
غير لون الدمِّ،
لا وقتاً ـ لديَّ ـ لكي أنامْ
أنا في العواصم بين أقراني،
وأسموني السعيرَ
فهل رأى أحدٌ سريراً للسعير
وشرشفاً، ومخدّةً محشوّةً بالقزّ؟
تجمع فوقها رأسين
يرتاحان ـ في شغف العناق ـ
ولا تهزُّهما الخيامْ؟
أنا منبري في سفح بركان،
وأوراقي مُلطّخةٌ،
تنضّدها العواصفُ،
لي صدىً في الجبِّ
إخوةُ يوسفٍ.. في آخر المقهى
يغذّون الكتابة
في اصطياد غزالةٍ
يمشون بالكأس الحميمةِ والحمامْ
.. لي من يراقبني بكل محطةٍ.. في الكون،
في الردهاتِ
من سقف المغاسل في الفنادق والمطاعم،
.. من نوافذ أيِّ أمسية: وحُزنٍ
من ثقوب قصيدةٍ،
أو من تنفُّس جملةٍ
خرجتْ مُسربلة الكلامْ
يا أيها الشعراءُ.. أوسمةً، وأحلاماً
.. فمي والشعرُ
لي وطنٌ
أزيّنهُ بعشب النزْفِ،
أحرسُهُ بأضلاع الطفولةِ
هل لديكم ما يُعزّزُ قامتي
كي يخرجَ المهديُّ
من نفق الظلامْ؟

***

إني رأيتُ حمامة في "الحُلم"
تحمل لي رسائلَ من لزوميّاتِ منبركمْ،

وظلَّ الصوتُ يخفُتُ
ثم.. باغتني الحمامْ
وسألتُ إنْ وقفتْ - على جرحي - الحمامةُ
وهي قد وقفتْ،
وطال بها المقامْ
إني رأيتُ.. ولم ترونَ
استخرَجوا من داخلي شوكاً، وماءً مالحاً،
واستخرجوا من بينكم قفصاً
وتابوتاً يليق بكل أوردتي،
وخابيةً صديداً،
واستعاراتٍ مكررةً،
وقافيتين من نزق الكلامْ
.. أنا لا تراودني الكوابيسُ اضطراداً،
لا تُخاتلُ غفوتي العجلى
أراها في حقيقتها،
أراها، وهي من تعبٍ تنامْ

***

يا أيها الشعراء
عندي للحرائق رتْمُها،
لو مرَّ تالدكمْ على سجّادة الآهاتِ
لانكشف النضارُ،
وليس من داعٍ لأن تقف البيوتُ شواهداً
لا أهلٌ أو ميراثٌ في عنق الزجاجةِ
والعُراةُ إذا تعدّدُهُمْ..
كتابٌ يَحرقُ الأعصابَ
طفلٌ يمنع الغازينَ من نوم عميق،
زعترٌ لا ينحني،
وحجارةٌ فيها القصيُّ من التراثِ
الحيّ
.. تكتشفُ القصيدةُ وجهَ شاعرها
فتشتعلُ النساءُ
يلذْنَ عند الفجر أسراراً،
يلذْنَ التينَ والزيتون مرّاتٍ
خلال العامْ
.. ولي ذكرى بهذا البيتِ،
لم أندبْ على أطلاله الأضدادْ
لي سرٌ على أنقاضهِ
لي في حُشاشتهِ التي
نهضتْ على شباكها المفتوح
آلافٌ من الأحفادْ
.. سيصرخ بي أنين البرتقال،
وشتلةُ الدفلى
وحُمّى نشوةِ الأصفادْ

***

تعالوا كي نقيسَ الضوءَ بالشهداء،
أكبرُ بهرجاتِ المزهريّاتِ المُضاءةِ
بالمصابيح التي تلجونَ فيها،
أصغرُ من حقيبةِ طفلةٍ
صعدتْ إلى السمواتِ
تقرؤها ملائكةٌ، وتقرأ طهرَها
الأسماءْ
تعالوا كي ندقق، أو نحققَ
في القصيدةِ،
لحمها طينٌ.. وصلصالٌ
.. ويسجد عندها
الشعراءْ

.. تعالوا كي نعدّد ما وراء الغيم
برقي لا يُناسبكمْ
وتابوتي الذي تلد النجوم عليه
يؤذيكمْ
ولوني.. يمقتُ الألوانْ
.. تعالوا في أناقتكمْ
عليها من دم كذبٍ
وثوبي مُترفٌ بالذنب
يَكظمُ تحته الأحزانْ
.. تعالوا. فالمسافةُ لا تُطيقُ الكحلَ
/والمكياجَ /
في دمع المسافةِ
بعضُ أنظمةٍ، وتيجانْ،
وفيها قوةٌ في الكأس
فيها.. من هنا.. وهناك
أرتالٌ من الخُذلانْ
تعالوا كي ندقق في القصيدةِ
لحمُها مُرٌّ.. وأعصاب القصيدةِ
عند شباكي
تمزّقها بناتُ الشعر
يرغبْنَ اندفاقَ القلبِ
لا يرغبْن هذا النزفَ
وهو يُغادر الشريانْ

***

تعالوا أمة ثكلى
ويا ويلي
إذا كنتم ـ جميعاً ـ في فم الحيتانْ
.. تعالوا.. أنتمُ الأعلوْنَ
أعرف مِن لهاث الحرفِ
أن الصفوة الشعراءَ
صحراءٌ من الكثبانْ

□□

عادت إلى السماء

د. غازي مختار طليمات

المشهد الأول

(في صدر المسرح صرح ضخم، كأنه قلعة قديمة، تخترق جدار السور الخالي من الأبواب عجوزٌ تتكئ على عصا غليظة. وتطلُّ من المنصة على جمهور محتشد وراء باب حديد من قضبان متقاطعة. وأمام الباب جنود أشداء يدفعون الجمهور والباب المغلق، فيتزعزع الباب ولا يفتح).

العجوز: **(تناجي نفسها):** وَيْحَكِ يا تماضر شخت، ولم يشخ صداك الهادر متّ، ولكن ما طوت شبحك المقابر أتعشقين الخُلْدَ أم يكرهك الفناء؟

العجوز: **(وهي تنظر إلى الصرح والجموع):** ما ذلك الصرح الذي يناطح الجوزاء؟
ومن أولئك الرجال الحُمْ ° والنساء؟

العجوز: **(توجه كلامها إلى شرطية تحت المنصة):** أيا ابنتي، أيتها الفارعة الفرعاء أين أنا؟
وما الذي يجري أمام هَهنا؟

الشرطية: **(وقد شهرت مسدسها مهددة):** ويلك، من أين ارتقيت المعقل المحصَّنا؟
وهو لحاكم البلاد القلعة الشمَّاء.
ويلك، كيف جزت كل هذه الحصون؟
هيا انزلي من قبل أن أوردك المنون

العجوز: وردتها والله من قرونْ
لكنني لمّا أزل أعَدُّ في الأحياء.

الشرطية: هيّا انزلي قبيل أن يصعد من مسدسي القضاء
قبيل أن يرفعك الموتُ إلى السماء.

العجوز: لن تستطيعي أبداً

الشرطية: **(وهي تطلق النار):** بل أستطيع وإليك من مسدس الردى
العجوز: **(وقد تصيَّدت الرصاصة من الهواء):**
أبالحديدةِ التي شهرتها تختَصر الأعمار؟
أم في نواةِ ثمرةٍ تختبئُ الأقدار؟
العجوز: **(وهي تدفع الرصاصة إلى الشرطية):**
خذي التي زعمتِ أن طيّها هلاكي
بأمرهِ أهلكُ، لا بأمر من وَلاكِ
هو الذي يُمْسكُ أو يُهْلكُ
لا ذاك الذي أسْلاكِ
الشرطية: **(ترمي بضع رصاصات)**
العجوز: **(تتصيّد الرصاصات وتقدمها إلى الشرطية):**
لن تستطيع أبداً
فالميتُ لا يموتْ
إليَّ يا ابنتي، إليَّ قبل أن أفوتْ
وقبل أن يطير بي الملاكُ في الأفلاكْ
الشرطية: **(وهي صاعدة):** من أنتِ؟
ما تخفين في العباءَةِ السوداء؟
كيف تصيَّدتِ سهام الموت بالأنامل العجفاء؟
لم تُجْرَحي، وبعضُها يكفي لقتل حوتْ
أمن نساء الجنِّ أم ساحرةٌ شمطاءْ
العجوز: (لا ذي ولا ذي، إنني تُماضرُ الخنساء
الشرطية: **(وهي مروعة):** من أنتِ مَنْ؟
الخنساء: أمُّ البنين الأربعة
أمُّ الذين استشهدوا وهم رماحٌ مشرعَهْ
أكرمني الله بهم
منذ قضَوْا في المعمعه
وبثّ فيَّ منهم الروح التي تعانق البقاءْ
وحيثما توثّبتْ أصقاعُنا المَوَاتُ للجهادْ
بحثتُ عن بنيَّ في مخايل الأحفاد
الخنساء: **(وهي تشير إلى الجمع المحتشد):**
هاهم أولاء أبصري

الشرطية: **(بعد أن ترسل بصرها):**
لم أرَ غير فرقة من عسكر
تردّ عن حاكمنا تدفّق الغوغاءْ
وليس فيهم أحد يحبُّ الاستشهادْ
الخنساء: أعني الألى يزلزلون هذه القضبانْ
كأنّهم أبنائي الشجعان
الشرطية: ألم يبيدوا؟
الخنساء: استشهدوا، ثم أعيدوا بعدُ للميدانْ
فالشهداءُ لا يبيدون ولو مُزّقت الأشلاءْ
بادوا وعادوا عودة الربيعْ
وعودة الخصب إلى التراب بعد الجدب والصقيعْ
الشرطية: وكيف عادوا؟
ولماذا؟ ألكي يحرّضوا الفتيانْ؟
الخنساء: اخترقوا حواجزَ الزمان والمكانْ
ليبعثوا النخوة في الخائف والجبانْ
الشرطية: أنت إذن ومَنْ ولدتِ مصدرُ البلاءْ
أنتِ وأبناؤكِ قد أثرتمُ الدهماءْ
نشرتمُ الوباء في الأرض وفي الفضاءْ
وهجتمُ الفتنة في جوانح الشبان
الخنساء: أيّ وباء ذا؟
الشرطية: **(بعد أن رن هاتفها الجوال):**
نعمْ، نعمْ، (جيهان)
حالاً، سآتي ومعي أسيرةٌ رعناءْ
مخبولة، وتدّعي بأنّها الخنساء
الشرطية: **(تخرج كبلاً وتعلّق إحدى حلقتيه في يد الخنساء وتجرُّها بالأخرى):**
امضي ورائي
أسرعي
الخنساء: **(وقد نزعت الكبل وقدّمته إلى الشرطية):**
أمْضي بلا كبلٍ ولا تمنُّع
الشرطية: كيف فتحت القفلَ؟
والمفتاحُ جاثٍ في يدي

الخنساء: كما نفذتُ من جدار صرحكِ الممرَّدِ
بقدرة القاهر لا بقدرة الإنسانْ

المشهد الثاني

(قاعدة كبيرة تتصدرها منضدة فخمة وراءها خمسة قضاة في زيّ كنسيّ، وعلى رؤوسهم ضفائر بيض، وعلى جانب المسرح الأيمن تقف الخنساء في قفص الاتهام تحرسها جيهان، وعلى الجانب الأيسر قفص كبير فيه شبّان معتقلون)

الخنساء: من هؤلاء الخمسةُ الكبارْ؟
جيهان: قُضاتُنا الذين عنهم يصدر القرارْ
الخنساء: وما على رؤوسهم؟
جيهان: أغطيةٌ من شَعَرٍ أبيضَ مستعارْ
الخنساء: أكلهم صُلْعٌ وقُرْعُ؟
جيهان: لا، وهل في الصَّلَعات عورةٌ أو عارْ؟
رمز القضاةِ
الخنساء: بئس هذا الرمزُ من زورٍ ومن خداع
أيدّعون العدلَ والزُّورُ على هاماتهم شعارْ؟
ومن كساهم كسوة الكهّان والأحبارْ؟
أمن بني النضير هم أم نسْل قينقاعْ؟
جيهان: زيُّ الفرنج
الخنساء: ويحكم ما أقبح المسخ والاتّباع!!
كبير القضاة: **(بعد استشارة من حوله وقرع المنضدة بمطرقة خشبية):**
باسم ظلال الأمن في دولتنا المحترمهْ
باسم القوانين التي تدين كلَّ مجرم ومجرمهْ
باسم انسياح موجةِ التطبيع، باسم العَوْلَمهْ
يفتتح الجلسة قاضي المحكمة
الخنساء: من أين جاءت هذه الأسماءْ؟
من باطل التلمود، أم من بدع نكراءْ؟
بهنّ قد تقضي على راشيلَ لا الخنساء
القاضي: فلندع الأسماءَ والألقابْ
أما زعمت أنك اقتحمت سوراً، ما له أبوابْ؟
من أين جئت؟
هل هبطتِ فوقنا من كوكب المرّيخ؟

الخنساء: خرجتُ من محرابي الوادع في التاريخْ
ذاك الذي يحيا، فلا يهرم، لا يشيخ
كبير القضاة: من أين جئتِ؟
الخنساء: لست أدري
كبير القضاة: كيف لا تدرين؟
وفيمَ رُعْتِ شعبنا في ربعه الأمينْ؟
فجَّرْتِ فيه هيجة، لم يرها التاريخُ من سنينْ
الخنساء: قد قلتها ولم أزل أقولُ: لست أدري
وكلّ ما أدريه أن مَلَكاً قد شقَّ عني قبري
نُشِرتُ منه قبلَ يوم النشر
بارحته هائمة أبحث عن أربعة البنينْ
وكلُّ من حاورني أنكرني
حتى نكرتُ أمري
كبير القضاة: أأمس كان ذاك؟
الخنساء: لا، مِن دهر
بل من سنين غبرتْ، تُعَدُّ بالمئينْ
كبير القضاة: ما زلتِ عن أربعة البنين تسألينْ
أنت إذن عن أرؤس القتنة تبحثينْ
طوفي بها جيهان بين القوم أجمعينْ
لعلّها تدلّنا على رؤوس الشرّ
جيهان: **(وهي تقود الخنساء إلى القفص الكبير):**
هيّا انظري
الخنساء: مَنْ كلُّ هؤلاءْ؟
ما هذه الملامح العرباءْ؟
أنّى تجولتُ أصافحْ أوجه الأبطالْ
خلف سجون القهر والإذلال
منْ كلُّ هؤلاءْ؟
جيهان: قلت انظري، أذاك من بنيكِ
الخنساء: يا لشمخة الجبالْ!
والعزة القعساء في سواعد الرجالْ
الخنساء: (بعد تفرُّس): نعم
وذا.. وذاك.. والليث الذي إزاءَهْ

وكلٌّ من أبصر أو يُبصرني وراءه

القاضي الأول: أكلُّهم بنوكِ؟

الخنساء: كلُّهم نعمْ
لا تلد الأشبالَ إلا لبوةٌ بين الأجَمْ

القاضي الثاني: أقررتِ، والإقرارُ سيفٌ
فوق رأس المتهمْ

الخنساء: وإن تشأ فإنني أشفع قولي بالقسم
نعمْ، نعم
اربعة كانوا، وهم في عصركم ألوفْ
إذا انقضى زحفٌ أتى من خلفه زحوف
موجٌ، وطبعُ الموج أن ينساحَ في صفوفْ
أن يرفض الركود، أن يناطح الشطآنْ

كبير القضاء: عودي بها جيهانْ

جيهان: **(وهي تدخلها القفص الصغير):** هيّا ادخلي
لا تمضغي حرفاً إذا لم تُسألي

الخنساء: **(غاضبة):** تأمرني جيهان يا قضاة بالسكوتْ
ولو عشقت الصمتَ لم أخرج من التابوتْ
فالصمتُ للإنسان مَوْتٌ قبل أن يموتْ

كبير القضاة: رفقاً بها جيهان
فإنّ أقسى ما تقاسي المرأةُ السكوتُ والكتمانْ

الخنساء: وإنّ أعدى ما يعادي الظالمُ اللسانْ

كبير القضاة: صدقتِ لكنْ لا يعادي الألسن الرزانْ
بل ألسن الإجرامْ

الخنساء: ما اجترم الشباب يا قضاةُ كي يعتقلوا؟

القاضي الأول: لم يَعقلوا الألسنَ لم يمتثلوا

القاضي الثاني: لم يُعملوها في الذي يُباحُ فيه العملُ

القاضي الثالث: بل أعملوها في الذي يحرِّم النظامْ

الخنساء: وما المباحُ؟

القاضي الرابع: أن تلوك هذه الألسنة الطعامْ

الخنساء: وما الحرامُ؟

كبير القضاة: ولَغُها المشبوه في مستنقع الكلامْ

الخنساء: أفي الخنى والقذفِ؟

القاضي الأول: ليس القذف في القانون بالحرامْ
الخنساء: هل أخبروا الأعداء بالأسرار؟
القاضي الثاني: أعداؤنا أدرى بما نكتم من أسرارْ
الخنساء: هل نقدوا الزعيم؟
القاضي الثالث: لا، قد لقّنوا المدح وهم صغارْ
الخنساء: هل جهروا بالكفر؟
القاضي الرابع: لا، بل بالذي يُبغضه الكفارْ
الخنساء: وما يضيرُ إن رضوا أو أبغضوا؟
أو رفضوا وامتعضوا
كبير القضاة: الضيْرُ فيما أرجف الشبان فيما حرّضوا
الخنساء: أأرجفوا بالكيد للسلطانْ؟
أم حرضوا الناس على العصيانْ؟
كبير القضاء: لا ذا ولا ذا.
فهمُ أجبنُ من فئرانْ
قد أرجفوا بجارةٍ كالحمل الوديعْ
وأرسلوا في شرقنا مباضعَ التقطيعْ
وناهضوا "العولمة" السمحة" و"التطبيع"
الخنساء: من هذه الجارةُ؟
ما العولمةُ السمحة، ما التطبيع؟
أسمع ألفاظاً ولا أدرك ما تحويه من معانْ
كبير القضاة: جارتنا وادعة، تدعو إلى السلام
تؤمن بالأمن وبالوئام
وتكره الخصام
لكنها مذ جاورتنا تشهر الحسام
الخنساء: ما هذه الوداعة المشحوذة النصالْ؟
في جارة تنزع للصيال
وأيُّ سلم سلمُ مَنْ يتخذُ الأهْبَة للقتالْ؟
أما اعتدت يوماً على النساء والأطفالْ؟
كبير القضاة: عن غير قصدٍ
حصدت بضعة آلاف من الأرواح
الخنساء: في الدور والحقول أم في ساحة الكفاح؟

كبير القضاة: في دير ياسين وقانا

الخنساء: قلْ: وفي بحر البقرْ
حَسبُكَ قد عرفتها
تلك التي تقتات من لحم البشرْ
ولا تُحسُّ الأمن إلاّ حين تنشر الخطر
قد حدّث التاريخُ عن تاريخها المقرون بالأرزاءْ
حدَّث عن فطيرها المعجون بالدماءْ
عن شعرها المخضوب بالنجيع لا الحنّاءْ
ليس لجارة تروم الجَوْر من جوارْ
فبرّئوا بنيَّ كيما يأخذوا بالثارْ
ويغسلوا أوضارَ هذا العارْ

الشبان **من وراء القضبان بصوت واحد:**
يا أمَّنا الخنساء، يا سيّدة النساءْ
بدمنا التوّاق للفداءْ
سنغسل الأوضار
وندرك الثأر ونمحو العارْ

كبير القضاة: **(وهو يضربُ بالمطرقة):**
لا تزعجوا القضاة بالضوضاءْ
والهتفِ باسم هذه المخبولة الحمقاءْ
بل اهتفوا للسلم للتطبيع للعولمة السمحاءْ

الخنساء: عدتَ إلى الهراء!؟
واللغو بالتطبيع والعولمة السمحاءْ!؟
ما القصد بالعولمة السمحاء والتطبيعْ؟

كبير القضاة: القصد أن نذوّب الأبعاض في الجميع
أن نمحوَ الفروقْ
أن نمزجَ الأديان والألسن والعروق
في عالم يقرُّ فيه الجار للجيران بالحقوقْ

الخنساء: أيُرجع الغاصب كلَّ ما اغتصبْ؟
وتخلصُ الأرض من المحيط للخليج أرضاً للعرب
ويُطرد المحتلّ ممّا احتلّه أو استلبْ؟

كبير القضاة: قاطرةُ التطبيع لا تمشي إلى الوراءْ
ترنو إلى الموجود لا المفقود في القضاءْ

وتجعل الحاضر أولى زمن نحياه بالبقاءْ
وتدفن الغابر في مقابر الفناءْ
لتُدخل الشعوب في الفردوس، أي في "العولمه"

الخنساء: أقبحْ بتطبيع يرومُ القهر والتركيعْ
يسوقنا وراء جزّار، كأنَّ شعبنا قطيع
ويسحب الشرق وراء الغرب كالتبيعْ
ليبلع البلاد والتلاد، بئس "البلعَة"!!
وبئس ما تكيد للأمة هذي المحكمه

القاضي الأول: إن الذي قد قلته يدينُ ألف متهمْ

القاضي الثاني: بلا شهود أو دليل أو قسمْ

القاضي الثالث: فليُصدرِ الحُكْمَ الحَكَمْ

كبير القضاة: **(يشاور زملاءه والشبان يهتفون من القفص بصوت واحد):**
علامَ هذا الهمسُ والتشاورُ؟
والحكم أيّاً كان حكمٌ جائرُ
وهو عن التطبيع لا التشريع من قبل الصدورِ صادرُ

كبير القضاة: **(وهو يضرب بالمطرقة):**
باسم ظلال الأمن والتطبيع
باسم العولمه
وبعد إقرار صريح من فم المتَّهمه
نحكم بالموت على الخنساءْ
والسجن والشغل على الأبناءْ

الشبان: **بصوت واحد:** يا أمّنا الخنساء يا سيدة النساءْ
قتلكُ لن يقتل ما أحييتِ من إباءْ
بل يبعثُ النخوة في أحفادِكِ الأحياءْ
في جيلنا السجينْ
في شعبنا الرافض للتهجين والتدجينْ

(تسمع موسيقا وتطفئ الأنوار ثم تعود فإذا قفص الخنساء فارغ)

الشبان: **يصدحون بصوت واحد:** عادت إلى السماءْ
عادت إلى محرابها الوضّاء
فليحكموا ما يحكمون، حكمُهم هباءْ

عادت إلى السماءْ
(وفي أثناء الإنشاد تُسدل الأستار ببطء)
وتنتهي المسرحية.

□□

هل أعدّ لكَ فنجاناً من القهوة؟

فيصل خرتش

أظن أنها المرّة الثانية التي أدقّ فيها هذا الرقم، هاهو ذا يدق ويطلب مني أن أنتظر، بعد أربع أو خمس لحظات، فتح الخط، وأسرعت بالتكلم، قال الخط: من المتكلم؟ قلت: مرحباً... أنا عبدو مساح الحجر، قال الخط: ماذا تريد؟ قلت: إنهم يريدونك هنا، لاجتماع ضروري، سيتكلم فيه المدير، ونناقش أموراً عدّة، أرجو أن تحضر غداً بالثياب الرسمية، قال الخط: أنا ميت. وأعطى الهاتف إشارة قفل الخط.

عاودت الاتصال أكثر من مرتين، لكن الهاتف كان يدقّ على الفاضي، فعرفت أن الموظف قد طرأ عليه أمرٌ ما، وربمّا يكون فعلاً قد مات، لأنه لم يداوم هذا اليوم.

عند المساء، أو بين الصلاتين، كنت قد حلقت ذقني ولبست أسود ما عندي من ثياب، ما عدا القميص، فقد كان لونه أبيض، وضعت على ذقني قليلاً من "الأفتر شيف"، أخرجت حذائي الجديد، المخصص للمناسبات، ونزلت إلى السيّارة، كانت مركونة على جانب الطريق، جلست فيها ووضعت المفتاح في المقود، شغلتها، فاشتغلت، قلت بصوت مرتفع: نذهب إلى بيت الأستاذ عرابي النخلة، لنتأكد أهو ميت أم هو حي. وانطلقنا أنا والسيارة.

بعد بحث وعناء في المنطقة التي يعيش فيها، وجدت صيواناً، وبداخله مجموعة من الناس فحييت وقبلت رجلاً تظهر عليه مظاهر الحكمة، قائلاً له: يسلم الدين والإيمان، فغمم بكلام غير واضح، ثم سلمت على البقية الواقفين، وأخذني من يدي، شاب صغير، وهو يبعد الناس الذين أمامه، إلى أن أوصلني إلى منطقة الكراسي الفارغة، وطلب مني الجلوس على إحداها، فجلست.

بعد قليل جاءني شاب كهل، وبيده إبريق الماء وكأس، صبّ لي مقدار النصف، أو أكثر بقليل، وقدمه إليَّ، فما شربت. ثم جاء رجل آخر، أعتقد أنه في الثلاثين، وهو يحمل القهوة المرة، صب لي قليلاً، أخذت الفنجان من يده، وشربته مرّة أخرى، ناولته الفنجان، وهززته، دليل على أني اكتفيت، جاء آخر وجلس بقربي، تداولت معه التحية والسلام، وأمور التعزية، وجلسنا صامتين، والمقرئ وحده كان يتلو آيات الذكر الحكيم.

بعد ذلك وضعوا علبة محارم، أعتقد أنها ماركة "القطة"، فقد حال بيني وبين قراءة ماركتها

مفرش السجائر. صمت المقرئ عن التلاوة، فقال لي الذي بجانبي: المسكين ترك أطفالاً مثل قطع اللحم، صغاراً، ليس لهم من معيل.

قلت: لهم الله، الله لا ينسى الدودة في الحجر الصوان، أليس هو الذي خلقهم، فهو يتكفل بهم جل جلاله.

ثم عدنا إلى صمتنا، وشرب القهوة، والتفكير في الموت، والبارحة كان الرجل بيننا وهاهو اليوم، وهنا ملت على الذي هو بقربي، وسألته: متى تم الدفن؟

قال: تقريباً الساعة الواحدة بعد صلاة الظهر.

قلت: ولكنه تكلم معي بعد هذا الوقت؟

قال الرجل: ماذا؟!!

قلت: لا شيء، لا شيء إطلاقاً.

ومضى كلّ منّا في صمته، يغبّ أحلاماً غيبتها الشموس. غرقت في الصمت، وتلبستني حالة من الصقيع، بدأت من قلبي وانتشرت في كافة أطرافي، ثم بدأت أختلج وأرتجف، ماذا أصابني، لا بدّ أن خللاً ما أصابني، هل لاحظ الرجل الذي بجانبي ذلك، لا أعرف، ولا أريد أن ألتفت إليه، هل هي رجفة الموت، أم حب الحياة، لا أدري، ربما بدؤوا يلاحظون ذلك علي، لقد ازداد رجفاني، عليّ أن أذهب، قد ينتبهون إلي أثناء خروجي، ربما أذهب عندما تقوم جماعة من الناس، الرجل الذي بجانبي، حاول أن يفتح حواراً بيني وبينه، قال: أنا رأيتك قبل الآن، وجهك ليس غريباً علي، قلت وأنا أرتجف: يخلق من الشبه أربعين. ابتسم الرجل وقال: وأنت الصادق، واحد وأربعون. وهنا رأيت خلقاً لا بأس بعددهم ينهون التعزية ويمضون، قلت سأذهب أنا الآخر، فقد تأخرت، سلمت بسرعة، ومضيت إلى ما يشبه الباب، عزيت مرّة ثانية متمنياً طوال الأجل للمودعين وانطلقت إلى السيارة.

في السيارة تهاويت وأنا أمسح العرق الذي بدأ يتصبب مني بمحرمة كانت بيدي، لم تستقر روحي، إنها تشبه رجلاً يمشي على وتد وتحته هاوية، لماذا أفكر هذا التفكير العجيب، أدرت محرك السيارة، خفت ألا تساعدني هذه الرجفة على الاندفاع بالسيارة، لكنني سرت ووصلت إلى البيت سالماً.

استلقيت على السرير بكامل ثيابي، غطيت نفسي، ولم أنم، ساعة، ساعتان، الشمس قد بزغت وقرعت على نافذتي، حينذاك نهضت من فراشي، خلعت ثيابي وفرشتها تحت الشمس، لبست غيرها. أحسست بالنشاط الفياض، تناولت لقمة، ولم أصنع القهوة، قلت أشربها في العمل.

حين دلفت باب الشغل صبّحت على الذين يجلسون معي في الغرفة، صبحت عليهم جميعاً، ما عدا الرجل الميت عرابي النخلة الذي كنت عنده ليلة البارحة، كان يعد القهوة وراء مكتبه، ويرتدي الثياب الرسمية، وهو يقول: هل أعدّ لك فنجاناً من القهوة أما أنا فصمتُّ حائراً، وفتحت فمي وانحلت رجلاي، ماذا أقول؟

□□

هلوسة ذات ليلة

عدنان كنفاني

زارني يسير الهوينا أمير الشعراء، تجلده سياط ورد، ودموع ليلى العامرية.

قيس يزحف خلفهم، لا يلتفت إلى موته أحد..!

في ليلة حالكة الظلمة، شديدة البؤس، كئيبة، فارغة، تمزّقني وحدة تخللت عظامي وأنهكتني.

ليلة ما حسبت يشرق بعدها نهار.

أطلّ عليّ من بين غيمتين.. قمر..!

رأيت في ظلاله أشياء كثيرة.! بينها أشلاء نفسي، وسفينة شراعها ممزّق، وصاريها محنيّ حتى جبهتي.

ربّانها ميّت، وبحّارتها قراصنة يذوبون الملح ويعصرونه رقصاً مرّاً في عيون صبيّة سبيّة، مصلوبة على جذع منارة بعيدة.. بعيدة على مدّ رمال خرزيّة يختلط اقتتال الموج وصرخات الغبار الطالع من موت الأرض بسكون عينيها، وألف زنديق يبيع في سوق النخاسة فحولته، ويمدّ ما استطاع قامته ليطال صليبها المرمري.

يصعد الكلم.. يصعد..! ثم يقسم وجه القمر إلى شطرين.

يصعد أكثر، فتنقلب خشبات الصليب الزيتونية وهي تصارع نبضاتها في ظلمة ليلتي الحالكة إلى كأس من رصاص تصبّ على عمري المسفوح تحت شفرة الفأس، "المائدة الأخيرة.."

ماذا جئتَ تفعل أيها القمر المغموس بصليب الدم وأنا أغوص مع موت الربّان؟

تسخرُ منّي.! وكلانا في البلاء سواء..! تبتسمُ، تضحك، وعيناك جامدتان كقلبي.

آه يا ليلى، قبل ألف عام ذهبت إليه، أخذوك إليه، تركتني وذهبت.

من هو هذا المسخ؟ ترتمي آهاتك تحت فحيح أنفاسه الجارحة، كيف احتملت هذا البؤس؟

آه يا ليلى، على شرفتك البيرموكية أهدرت عمري، تركت لي بقاياك على أشلاء بلاد بادت،

ومضيت بتاجك وصولجانك على حصان أسود إليه.

تراهم أذهبوك إليه؟

عبثت فيك أصابعه، فأتلفت وجه الياسمين، وغاصت في بحيرات البجع عيناه.

أكرهها.. أكرهك.. أكره البحر.. أكره القراصنة، وأحب أجساد الأموات المتعفنة.

شق نصف القمر إحدى الغيمتين، تلك التي تنفست رائحة برتقالة، خلعت ثوبها وثوبك، فنفر بريق العسجد. واتكأت حلمتان بنفسجيتان على إفريز رمانتين. هرب نصف القمر الآخر تواري وراء الغيمة الباقية خجلاً يطوي بستانه المثمر تحت ستائر أوراقها الزيزفونية، يتعثر ثوبها الشفيف بلهفة ساقيه الهاربتين فيختبئ شوقي بين الخطوة والخطوة..!

تبعتها.. تبعته.. حملتني الغيمة وأخذتني إليكما.

أنفاس المسخ الجارحة أطلت على حزني، فاحتملت على الرغم مني ذلك البؤس.

رأيت على وسادتي خديه أثرين منك، فأقمت على شفرة سيفه صيوان عزائي.

أيها الظافر الألف.. النابت منذ ألف عام.. ووجهك هو هو لم يتبدل

خرجت إليك من موتي، جئتك بعد ألف عام، وأنا كما أنا أرثي ضياع ملكي وأندب أيامي الغابرات. لم أجد مكاناً جديداً أموت فيه والعالم يغص بالصحارى. هو جواب واحد!

بلا لا بدّ من لا أو نعم..

تسخر مني وقد جئتك أحمل على كتفي خراج قرون من الكذب، جئتك لست أدري من أي تاريخ.. من أي رحم.. كل من اعتلى كرسي ملكي قال أنا أبوك.

مسكينة أمي.. أعرفها.. تلك المسهورة مثل ليلى.

تراك تلويت على قفص صدره..؟ وقبلت به أباً لأطفالك..؟ زرع في شقوة نبضاتك آهة فنبتت بين عيني وما زالت.. ما زالت تطرح أشواكها على مركبي.

ويلي.. متى مات الربان..؟

أطلّ القمر مرة أخرى، كاملاً أطل كأنه لم ينشطر من قبل. سمعني.!

شرر يتطاير من حلقي، لم يصل اللهب إلى ذلك الأفاق، حملتني ريح شديدة وصبتني على سفينة عابرة.

مات الربان..

لا لم يمت.. قتلوه.! بحارته قتلوه. قلبتهم رحلات الذهاب والإياب إلى قراصنة ألقوا جثته في البحر فحملتها قبيلة أسماك أبحرت بها.. أبحرت ثم علّقتها على طرق المنارة.

القراصنة لا يحتاجون إلى منارة، الظلام رفيقهم، وليلى تحتضر.

آه يا ليلى، أنا مت قبلك فلا تحتضري.

أطل القمر.

يا إلهي، ليلى تموت على الصاري، والقراصنة يرقصون.

لم أعرف أيهم هو، وجهه يلبس كل الوجوه.

السفينة تغرق.. الربان تحمله أثقاله إلى القاع.

أنا بعض أثقاله.!!

شرفة خلفية

مأمون الجابري

تضاء نافذة أمام شرفته الخلفية، يرفع نظره إليها، يرى ظلّ امرأة، يغضي تدور به العجلات، تدور دورات إلى الوراء، إلى الماضي، تقع في جيوب الذكرى.

يقول والده وقد خلف ظهره للنافذة: "لا تفتحوا عيون النوافذ، النوافذ عيون تخفي وراءها أسراراً" صوته المرتجف، المصاب (بالباركنسون) يجلجل متقطعاً: "النظر أسرع زائر، لا تطلقوا أنظاركم نحو أسرار العيون.

نعم يا والدي، لقد علمتنا أن الوطن سرّ، وأن علينا أن نحافظ عليه، كنا نسرع إلى إغلاق النوافذ، أرواحنا تتمنى أن تطير خارجاً، تحلق كالعصافير، لكن شرعة الأخلاق تمنعنا، والآن، هل بقيت أسرار بعد الغزو والدمار؟.

تدور العجلات في الاتجاه المعاكس، تعود، يرفع نظره ثانية باتجاه ظلّ المرأة في النافذة المقابلة ويغضي ثانية، عذراً أيها البعيد، ما عاد من قيمة لنصحك اليوم، لقد استباحوا كلّ شيء بشرعة اللا أخلاق.

يتحرك ضمن شرفته الخلفية أمام النافذة المضاءة بعد حلول الظلام.

شرفته التي تنام على أكتافها عريشة الياسمين، هي كل ما يصله بالعالم الخارجي، يطل منها ببصره على عيون الأبنية المجاورة التي تغلق عيونها في الصباح، وتفتح بعضها ليلاً.

يحل الظلام من جديد، تفتح النافذة المقابلة عينها باتجاهه، يبدأ ظل المرأة في التحرك ضمن النور المضاء يتحرك برشاقة خلف الزجاج المقفل بشرعة الأخلاق، تبدو شابةً جميلة، ينسدل شعرها على الكتفين، يقفز مع الحركة في نزق بكل اتجاه، تتمرد خصلة على التنسيق. تعيده يد تبدو ناعمة إلى الوراء، يمعن النظر ملياً، ثم يغضي ويقول: "عذراً يا أبي إذ خالفت وأخالف شرعتك، فبعد المأساة لم يعد لدي ساقان قادران على الحركة والتجوال، لم يعد لي وسيلة غير النظر أطلقه كطير حر يتلقط صيده".

يتحرك ببطء شديد، يدفع بيديه العجلات أسرع، فأسرع، يدور، يدور، حتى تدور رأسه، تتداخل صور الماضي، تختلط في عملية مزج زماني، تبدأ بالتخلص من عملية التشابك، يحس بدخول نفق الماضي، يتوقف عن التفكير بالحاضر، يغمض عينيه، تصفو الصورة، يلقي

ببصيرته في أحضان سجف الذكريات، ترتفع الجبال، تنبسط السهول وتغور الوديان، تتجلى أمام عينيه صور الشمس والرمال، الأشجار والخضرة، الظلال والمياه، بحيرة طبريا، الماء العذب بعد الظمأ، الجلوس على الضفة ينسج أحلام المستقبل بعد قنوط بطل جبل الشيخ بجروحه المثخنة وكدمات وجهه وقمته المنتفخة، أنين الريح الفاحّة من فجواته المضمدة بالجليد توقظ لديه أحلاماً مؤلمة حزينة، تشتعل الأصوات حوله قصوفاً متلاحقة، أزيزاً مستمراً كثيفاً، قذائف مدوية في كل اتجاه، يعلو لهاث الروح، وجيب القلب، أنفاس مبهورة، عيون جاحظة باتجاه الباقات، الأقدام مغروسة في الأرض، السلاح قطعة من الجسد، لا شيء ينفصل عن شيء، ولا أحد يفترق عن أحد، إلى الأمام، دائماً، ويصرخ الأزيز وتزعق القذائف مدوية، متفجرة، تتطاير قامات نحو اللاعودة، يتنفس هواءً محشواً بالبارود والألم، يحفر بؤرة في إحساسه، ينصت إلى صوت أنين الأرض والأشجار المجرحة، إلى صوت كرامته المخدوشة بعمق، تتجمد أنفاسه، يتوقف.

يتحرك ثانية في الاتجاه المعاكس، يخبو بريق الذكرى، يفتح عينيه ضمن دهشة ما حصل ورفض المآل، يجد نفسه في شرفته الخلفية، يحتمي تحت عريشته المدلاة أغصاناً فوق أرض الشرفة، يتلمس واقعه البائس، الواقع المتحرك على كرسي بعجلات تدور إلى الخلف، يقفل منافذ الذكريات، يتنفس الواقع المر، يرسل بصره ثانية إلى النافذة التي يتحرك وراءها ظل تلك المرأة الملهمة، يرى تباشير الصباح، تغلق النافذة عينها في مواجهته بحلول النهار، فينكسر عنها حتى يحل الظلام ثانية، ويعود إلى مراقبة الظل المتحرك خلف زجاجها المغشي، يتمنى لو يراها وهي تشرع الحاجز الزجاجي، ولكن هذا الأمل لا يتحقق، وتبقى لغز الخيال وموضع شوق مستطلع متحفز الرغبة، التعامل معها كان بمنتهى الصمت والتأمل، عبر كل حواسه ومشاعره، يرسل خياله إليها، يستقرئ ملامحها، يصورها بأدواته كما يحلم، ويحلم أن تكون جميلة، يحلم أن تكون ناحلة فارعة ناهدة، خمرية بضة "ريانة"، عسلية العينين، مضيئة الشعر، دقيقة الأنف، صغيرة الفم".

هكذا يريدها، بل يتخيلها، رسمها من خياله، فكانت على أشكال، على ألوان، على مطلات ومواقف، تبرز على اللوحات المعلقة على الجدران في الحجرات والغرف أقرب إلى التجسيد، ينقل ما يضج في دائرة نور خياله، فيطفئ ثورة المروان بريشته.

حين يضاء نور الصباح يتجه إلى الشرفة، يجمع بجهد زهرات الياسمين دموعاً بيضاء، يقدمها برفق للظل الذي غدا على مر الأيام حياته. يخاطبها بصوت يكاد يكون مسموعاً:

"هذه الزهور لك أيتها الحبيبة التي تشكل ماضيَّ وحاضري، ماضيَّ الراحل وحاضري المجهول، هي لك أيتها الحبيبة التي ما عرفتها ولا شاهدتها، لا أدري إن كنت قد شاهدتني معتكفاً أمام منبع نورك المشتهى فتقبلي زهوري" قنع بالرسم الذي صنعه الخيال، بالصوت الملحن في أذنيه، والإحساس المندغم باللمس المتخيل حساً، اعتبرها هدية الحرمان، كان ينقل إلى لوحاته في كل مرة ما استجد إبداعاً، وكان أبداً يزين رسومه بأزهار عريشة الياسمين، يقطف ومضة، في كل رمحة خيال، غدت كل عالمه، انقطعت صلته بالخارج واتصلت بها.

في لحظة يأس وتذكر مؤلم، تدور العجلات إلى الوراء، إلى الذاكرة الخلفية، تئز أصوات الطائرات، يتصاعد صوت القصف، ويأتي صوت ذاك البعيد أن أغلقوا النوافذ، السر ينطلق، يطير كالعصافير الفزعة، أطفئوا النور ليبقى السر في أعماق القلوب، يشرق، يضيء في أرواحنا".

يرتعش تسقط الريشة من يده المرتجفة، يحاول التقاطها، البحث عنها، وبلمسة خاطئة تسقط بقية الريش عن حاملها، تتناثر كالجثث المطوحة المدماة، هي في عينيه صورة ناطقة للموت

والدمار في إحدى معارك سبع وستين، وهو بينها، يجهد فيما ينجيه ويبقيه حياً، يلمس وجنتيه، يحس بسخونة الدموع تنهمر من عينيه، تشتته الآهات والصرخات، يهده عجزه الذي يسلمه مع رتل المصابين قرباناً إلى طريق الفناء.

بصعوبة بالغة يلم أشلاء نفسه "انهضي أيتها الذات المنهارة" هيّا أيها الرفاق أجساداً وأرواحاً" "ابتعدي عني يا دموع" "انتصري يا دماء زكية معطرة".

يلم الريش المتناثرة ويعود متقطع الأنفاس لاهثاً، ويبدأ برسم من يعشق غارقة في دموع ودماء ثم ينطلق إلى الشرفة، ينظر إلى النافذة، فإذا الظلام يحتل موقع النور، وإذا الغياب في موقع الظل الذي كان يتحرك ضمن توهج خياله كالحياة، ويستمر الغياب الموجع زمناً، يناجي الظل، يخاطبه، يرجوه أن يعود "لا بد أنك مسافرة لمدة وستعودين، أنا حزين لأنك لم تعلميني بسفرك هذا، تعلمين أن لا أحد لي سواك، أهكذا يهجر الأحبة أحبتهم؟ لم أكد ألقاك، ما كنت راغباً في البعد عنك، بل الخلود بك، أرجوك أن تعودي".

ويبدأ رحلة الامتناع عن الطعام، لا يأكل إلا النزر القليل "لقد عذرتك يا قيس، الآن عرفت لماذا امتنعت عن الطعام وشارفت على الهلاك، الآن عرفت لماذا شف جسدك فضاقت روحك في حدوده، ما كان لي إيمان بحب كحبك، غير أنني أعذرك الآن، لأنني أحبها، أتراها تعود قبل أن أشرف على الهلاك؟ قبل أن تأتي وأنفاس الموت بيني وبينها، فتجود بوصل حيث لا ينفع الوصل؟ أم تراها تعود قبل ذلك وتعيد توق القلب ولهفة الروح فأنبذ شرعتك في الحب وأسرع إلى شرعة أهل هذا الزمان، أرتوي منها وأشبع نهم النفس، لن أستمر رومنسياً هكذا، لن أكتفي بالتأمل والرسم، سأحاول الاتصال بها بأي وسيلة.

يتحرك على كرسيه بسرعة، يلجأ إلى جهاز الهاتف، يطلب نجدة أحد الأصدقاء، الذي يحضر، فتدهشه اللوحات المرسومة، يسأله عن صاحبتها، من هي؟

يدهشه السؤال، يستفسره إن كان يعرفها! أتعرفها؟

ـ لست أدري، أعتقد ذلك، فيها ملامح من إنسانة عرفتها، بل هي تشبهها شبهاً كبيراً.

ـ تشبه من؟ إنها رسوم إنسانة بلا ملامح، رسوم لإنسانة أبدعها خيالي، عرفتها عبره، تغنيت بصوتها من خلاله، ولمستها عن طريقه أيضاً.

يضيق الصديق بالإجابة يظنه يهذي، ينطق بما يشبه الهمس: مستحيل. فيأتي الرد سريعاً: لماذا؟

ـ لأنها تشبه ناي.

ـ ناي!! ماذا تقصد؟

ـ أقصد أن الرسوم تشبه إنسانة اسمها "ناي"، يحيرني أن ترسمها بكل هذا التقارب دون أن تراها.

ـ وهل تظنني أستطيع أيها الظالم؟ هل قلت أن اسمها ناي؟ اسمها جميل، لم يبق إلا أن نلتقي يا ناي.

ـ أعتذر، ولكن، أكاد لا أصدق.

ـ صدق يا منذر، كنت أشاهد ظلها فقط، من حركتها، من رشاقتها، من شكل شعرها وانتصابة رأسها وشموخها رسمها خيالي، إنه هو الفنان، يجب أن تعرفني بها سريعاً.

ينتفض الصديق كالمذعور وهو يهمس: مستحيل.. كأنني أسمع قصة من زمن الأساطير والخرافة "يضيف": لا يمكن أن تراها.

ـ لماذا لا يمكن؟ أتلمح لعجزي؟ ألأنني غدوت عاجزاً ترفضني؟ أظنها ستكون فخورةً بي، أنا.... بطل يا منذر.

ـ لم أقصد ما ذهبت إليه، لا تستطيع رؤيتها لأنها غادرت ولن تعود...

ـ إلى أين؟ ستعود مهما طالت غربتها، اتصل بها، اكتب إليها، قل لها أن حياة إنسان متوقفة عليها، على عودتها، لا تقف صامتاً هكذا.

يتوقف عن الحديث، تتحرك به العجلات، تدور ببطء شديد إلى الخلف، تتراجع باتجاه الشرفة الخلفية، الأزيز يعلو، الدمار ينتشر، الجثث تتساقط قتيلة كزهور الياسمينة البيضاء، بيضاء برسم علوي، برسم الشهادة، يتداخل صوت منذر الصديق، كأنه يأتي من الغيب:

ـ إلى بيروت، ذهبت إلى بيروت، كانت الصافرات تعول، القصف يدمر، التجأت إلى مكان ظننته آمناً فكان هدفاً، لا شك أنك سمعت، لقد استهدفوا البنية التحتية، منشآت توليد الطاقة الكهربائية.

ـ أكانت هناك؟ ـ كان يتحدث ذاهلاً، مخدراً: إنها مثلهم، مثلنا، ناي بطلة، ألجأت لذاك المكان؟

ـ للأسف يا منير. نعم

ـ لماذا الأسف، إنها مع الشهداء، ولم يكتب لي هذا.

ويعلو صوت البعيد: "الأسرار تطير كالعصافير، فزعة، أغلقوا النوافذ كي لا تسرق، كي لا تقتنص كي تبقى ضمن النوافذ والجروح" يلتحم الحاضر بالماضي يتماهى في الغياب يشتد صوت القصف والأزيز، يحس بوخز في ظهره، يشتد الألم رهيباً، يمد يده إلى مكان الوخز ثم يعيدها أمام عينيه غارقة بالدم، يرهبه المنظر، لقد رآه يوم شلّ، والآن، ماذا حصل؟ يصرخ، يصرخ بقوة من أعماقه... لا..

ـ لا يمكن أن أكون هدفاً مرتين، هي هدف المرّة الثانية، ناي هي الهدف لأنها بداخلي، لا يمكن أن تموت إنها أنا، وانا لم أزل حياً، لقد رأيتها مع النور جاءت إلى عالمي معه، ولا يمكن أن تغادر مع الظلام.

يرفع عينيه إلى النافذة التي تنزف ظلاماً ثم يحولها إلى عريشة الياسمين، يهاله أن يرى فيها غصناً واحداً نضراً، بينما ذبلت بقية الأغصان، كان تفتح الأزهار على موازاة النافذة التي كانت في تلك اللحظة تثبت انعكاس ضوء يتلامح على زجاجها فيضيء في الظلام العميق، يصرخ ثانية:

ـ انظر يا منذر انظر، لا بد أنك مخطئ، هو ذا النور يعود، أتراه، أتراه يا منذر؟

* توهج أيها النور، توهج، عد كالشمس، أضئ الكون لألئ، انبعث فيضاناً من نافذتها، نافذة النور.

كان منعكس النور والغصن النضر يجدلان شعور الأمل في روحه وهو يقول:

ـ نعم، لا بد أنك أخطأت، هي ما تزال على قيد الحياة، ناي على قيد الحياة يا منذر، ولد النور من جديد ولا بد أن تعود، وهذه بشائر العودة.

□□

من مذكرات انقلابي قديم

خطيب بدلة

ملاحظة أولى: اشترط عليَّ الصديق الذي زودني بهذه الأوراق ألا أذكر اسمَ الشخص الانقلابي الذي تعود الأوراق له، وألا أحدد، حينما استعرضها، التاريخ الحقيقي للأحداث التي يتحدث عنها، وقال موضحاً وجهة نظره:

ـ لا بأس أن تقول إن الأحداث جرت في الخمسينيات من القرن العشرين، ففي تلك الفترة وقعت في سورية انقلابات كثيرة.. والمهم هو العبرة التي يمكن للمرء أن يستخلصها من هذه الأوراق، وليس إدانة أشخاص معينين دون غيرهم.

ملاحظة ثانية: وأنا، من جهتي، لن أذكر الأحداث التي تضمنتها أوراقُ الانقلابي القديم كلها، بل سأكتفي بعرض بعضها، فبرأيي أن الأوراق ليست على سوية واحدة من الأهمية والخطورة.

***

الثلاثاء: ٨ شباط (فبراير)..

نجاتي من الموت بحد ذاتها أعجوبة. أنا الآن في أحد الفنادق الرخيصة ببيروت عشية وصولي إلى هنا ركضاً على الأقدام من منطقة "الزبداني" بريف دمشق عبر "ضهر البيدر" في رحلة ملأى بالذعر والمخاطر والأهوال.. رحلة مهلكة استمرت ثلاثة أيام بلياليها.

إنني أقف أمام مرآة الفندق العتيقة المغبشة، وأمد يدي وأتحسس خيالي في المرآة، كما لو أنني أريد أن أتأكد من أنني ما أزال على قيد الحياة! وأرفع وجهي إلى السماء وأشكر الله تعالى على أنه نجاني من بين العشرات من زملائي الذين لم يتمكنوا من الهرب فأعدمهم مجلس الثورة للانقلاب التالي لانقلابنا، دون استثناء.

الأحد: ١٩ تشرين الثاني (نوفمبر)..

أنا الآن مقيم في فيلا فخمة بسويسرا، بصفة لاجئ سياسي. أضحك في سري كلما شرعت بارتداء هذه الثياب الأوروبية الأنيقة، وأقول: السياسة في بلادنا الشرقية هي أم الأعاجيب، فبين عشية وضحاها يصبح بعض العمال أو الفلاحين شبه الأميين حكاماً استثنائيين تعبدهم الجماهير، وتهتف بأسمائهم، وتسبغ عليهم ألقاباً ما أنزل الله بها من سلطان، بينما يساق آخرون إلى السجون استعداداً لإعدامهم، باسم الله والوطن والشعب..، لكونهم متآمرين، عملاء، خونة! ومن ينجُ من الإعدام تفتح له البلاد المتحضرة أبوابها على مصراعيها، باعتباره لاجئاً سياسياً، تؤويه وتطعمه وتقدم له خرجية جيب!..

الثلاثاء ٢٣ كانون الأول (ديسمبر)..

حضر صديقي وابن بلدي (محمد)، وهو الآخر لاجئ سياسي ينتمي إلى الجماعة الانقلابية التي سبقتنا، أعني أولئك الذين انقلبنا نحن عليهم وأعدمنا بعضهم، وسجنا بعضهم الآخر، وهرب طويل العمر منهم خارج البلاد.

تعرفت إلى (محمد) هنا في سويسرا، ومن عجبي أنني لم أجد بيني وبينه أية ضغينة أو كراهية. بل إنه، حينما عرف أنني أسجل مذكراتي تبرع لمساعدتي على تبييضها وتصحيحها لغوياً، ولولاه لما كانت لهذه المذكرات أية قيمة، فأنا، من صغري، أكره الكتابة بسبب قواعد الإملاء الصعبة، بل وأكره القراءة، وحينما كنت هارباً في بيروت كنت مضطراً لقراءة الصحف السورية واللبنانية لأرى ما سيحل بي وبأمثالي، وكنت أرى في هذه القراءة نوعاً من التعذيب.

اليومَ، أعاد (محمد) إلي مجموعة أوراق كنت قد سلمتها له قبل أسبوعين، وقال لي:

ــ يا صديقي، نحن العرب معروفون بمجانبة الحقيقة. ونخاف من كتابتها أو التصريح بها. ولذلك قلما تجد زعيماً عربياً يكتب مذكرات ذات قيمة.

قلت: ماذا تقصد، محمد؟

قال: ذكرت لي ذات مرة أنك، بعد نجاح انقلابكم علينا، واستيلائكم على الحكم، أصبحت سفيرنا في إحدى الدول الكبرى. ورويت لي أشياء طريفة جداً عن تلك التجربة، ولكنك لا تشير في مذكراتك إلى تلك الأشياء. كأنك تخجل من كتابتها؟

قلت: بل سأكتبها. خلال يومين أسلمك الأوراق.

٣١ كانون الأول (ديسمبر)..

إن أكبر خطأ يرتكبه الانقلابيون في البلدان المتخلفة هو أنهم ينقضّون على السلطة دون أن يكون لديهم تصور لما يجب عليهم فعله في اليوم الذي يلي البلاغ رقم /١/. إنهم يعتقدون بأن الأركان الثلاثة لأي انقلاب ناجح هي: ولاء الجيش والشرطة لراعي الانقلاب ــ كتابة البلاغ رقم /١/ بطريقة مؤثرة ــ موافقة السفارة الأمريكية. وهذا بالنسبة إليهم كل شيء.

نحن، على سبيل المثال، كنا ضامنين ولاء الجيش والشرطة لقائدنا، وكان ثمة رجل مشهور جداً يكتب البلاغات الأولى للانقلابات السورية كلها، اتصلنا به فكتب لنا بلاغاً مؤثراً حينما قرأ

علينا عشية الانقلاب كدت أنا أبكي، مع أنني أعرف أن معظم الأفكار الواردة فيه غير صحيحة، بل إن عكسها هو الصحيح! وكانت السفارة الأمريكية في دمشق مغلقة، فحصلنا على موافقة السفارة الأمريكية ببيروت، وقمنا بالانقلاب.

نجح انقلابنا، والحمد لله، إلى أبعد الحدود، واستولينا على الإذاعة، وبدأت برقيات التأييد تنهمر علينا من داخل البلاد وخارجها مثل زخ المطر، وأعلنّا أن قيادة "الثورة" ستضرب بيد من حديد على يدي كل من تسول له نفسه العبث بمقدرات الشعب وإنجازات الثورة، إلخ.

وتقاسمنا، نحن أعضاء مجلس قيادة الثورة، المهامّ الحكومية المتوفرة في البلاد دون صعوبات تذكر، ووزعنا الحقائب الحكومية فيما بيننا بطريقة تنمّ عن المحبة المتبادلة بيننا، والإيثار، حتى إن أحد الأطباء المشاركين في الانقلاب تنازل عن حقيبة وزارة الصحة لأحد أعضاء مجلس الثورة الذي يحمل شهادة متوسطة من المعهد البيطري، ورضي الطبيب بحقيبة وزارة الداخلية، لئلا يزعل منه العضو البيطري وتحصل حساسيات تنعكس سلباً على الشعب الصامد في وجه المؤامرات الصهيونية التي تدعمها الإمبريالية الأمريكية والرجعية الداخلية وأذناب الاستعمار.

ولكن أخطر الأشياء التي لم نكن قد حسبنا لها حساباً هي تلك المتعلقة بالعمل الدبلوماسي.

فبعد عشرة أيام فقط من تشكيل الحكومة المؤقتة اتصل بي رئيس مجلس قيادة الثورة وقال لي: أريدك في القصر حالاً.

فاتني أن أذكر لكم أن القيادة خصصت لكل واحد منا سيارة فخمة مع سائق خاص. وكان من نصيبي شخص يقال له "أبو ألبير" حضر إلى دمشق من إحدى القرى للعمل بوظيفة "مرمطون" في أحد المطاعم، وذات مرة حضر رئيس مجلس قيادة الثورة إلى المطعم، فاهتم به "أبو ألبير" وقدم له ما تشتهيه نفسه، وسأله رئيس مجلس قيادة الثورة إن كان لديه طلب أو يحتاج إلى مساعدة، فقال له على الفور: أريد أن تؤمن لي وظيفة سائق لدى إحدى الجهات الحكومية، فوافق، وعينه بين مجموعة السائقين الذين عينوا لخدمة أعضاء مجلس الثورة. وبالمصادفة أفرزوه لي ليكون سائقي الخاص.

أوصلني "أبو ألبير" إلى القصر، واجتمعت مع الرئيس الذي حدثني عن همومه المستجدة وخصوصاً فيما يتعلق بإعادة التشكيل الوزاري، وعن القضية الأكثر صعوبة، وهي إرسال سفراء لنا إلى مختلف دول العالم بعدما غادرها سفراء العهد البائد.

وبعد مناقشات طويلة أفهمني أن المصلحة العليا للبلاد تقتضي أن أتخلى عن حقيبة وزارة التموين.. وأقبل بوظيفة سفيرنا لدى المملكة الفلانية.

(ملاحظة: لم أذكر اسم المملكة للأسباب التي بينتها لحضاراتكم أعلاه).

* * *

حينما حضر موفد خارجية المملكة الفلانية إلى دمشق من أجل التفاهم على سفري، خيرني بين أمرين، الأول أن يخصصوا لي سيارة وسائقاً من عندهم، والثاني أن أصطحب سائقي الخاص، وقال إنه يقدر المسائل الأمنية حق قدرها، فربما كنت أنا أثق بسائقي أكثر مما أثق بسائقهم.

والحقيقة هي أنني اخترت الحل الثاني لأن "أبا ألبير" حينما سمع بأنني عُينت سفيراً في المملكة الفلانية بقي أكثر من ساعة وهو يرجوني أن أصطحبه معي، لأن "أم ألبير" لديها حلم قديم يتلخص في زيارة عاصمتها والفرجة على معالمها السياحية الشهيرة. وزوجتي هي الأخرى مالت باتجاه هذا الحل، وقال لي إن وجود امرأة تعرفها، وتتحدث بالعربية، مثل "أم ألبير" بجانبها سيساعدها على تقبّل الحياة في بلاد الغربة.

***

١ كانون الثاني.. أول أيام السنة الجديدة

ليلة البارحة سهر أهل سويسرا حتى الصباح احتفالاً بالسنة الجديدة، وأما أنا فمع من أسهر؟ وهل يوجد لدي قابلية للأكل والشراب والرقص مع النساء وما شابه ذلك؟ أبداً، والله وكيلكم من يوم أن قام الانقلابيون الآخرون بإسقاطنا وهروبي إلى لبنان لم أعرف معنى السعادة، أو معنى الحياة.

أمضيت ليلة البارحة بالكتابة، ونمت، ثم استيقظت على فكرة كانت تجول في لاشعوري ولكنني لم أستطع التقاطها، وهي التالية:

إن لنا، عند الله جلّ وعلا، كرامة وخاطراً، لسببين، الأول أنه خلقنا ضمن الرقعة الجغرافية للدول المتخلفة، وهذا بحد ذاته محنة، والثاني أنه ألهمنا على أن نشتغل في السياسة، وأنت يا أخي الكريم الذي ستقع في يدك مذكراتي وتقرؤها، تعرف ماذا يعني أن يشتغل أبناء العالم الثالث بالسياسة! ولهذا فهو، أعني حضرة الله تعالى، يعيننا، حينما نقع في المصائب، على الخروج منها بأقل ما يمكن من الخسائر.

إن الأزمة التي تعرضت لها يوم مقابلة ملك المملكة الفلانية كانت قاصمة للظهر، فرجال المراسم الذين حضروا إلى مكان إقامتي، وأبلغوني بموعد الاجتماع، اشترطوا علي أن أصطحب معي زوجتي، باعتبار أن الملكة تشارك زوجها في هذه الأعمال، وأن تكون من دون حجاب، وطلبوا مني أن أرتدي الأوسمة التي حصلت عليها فيما مضى من حياتي السياسية.

خلال ثلاث دقائق فقط من مغادرة رجال المراسم مكان إقامتي وصل الأمر بيني وبين زوجتي إلى تخوم الطلاق، وهي لم تترك لي فرصة للأخذ والعطاء في هذه المسألة، إذ قالت بحسم:

ـ إما أن تغض النظر عن أمر مرافقتي إياك من دون حجاب، أو احجز لي على أقرب طائرة إلى البلد، بعد أن تحلف عليّ يمين الطلاق، ولكَ عليّ أن أعفيك من المتقدم والمتأخر، وكل ما لي في رقبتك من حقوق.

فجأة دخل أبو ألبير، ويبدو أنه سمع صراخنا وعرف ما هي المشكلة، قال:

ـ اعذرني سيدي. أنا لدي حل.

قلت: وماذا تنتظر يا أبا ألبير؟ قله بسرعة.

قال: خذ معك أم ألبير!!.. أنا لا أعتقد أن جلالة الملك سيطلب منك صك عقد القران ليتأكد من أنها زوجتك!.

من دون أن أدري وجدت نفسي أعانق أبا ألبير، وكادت عيناي تدمعان من شدة الفرح.
واستأنف قائلاً:
ـ أما مشكلة الوسام فمحلولة. الآن أنزل أنا إلى السوق، وأشتري لك أي وسام يقع بصري عليه، علّقه على جاكيتك، وقابل جلالة الملك، وفضت يا عرب.

١ كانون الثاني.. الساعة الحادية عشرة ليلاً

أمضيت النهار كله وأنا أكتب وأبيّض الأوراق الخاصة بمقابلتي لملك البلاد، وأدائي اليمين الدستورية بوصفي سفيراً لبلدي لدى مملكته.
في الحقيقة.. لقد تمّ كل شيء على ما يرام، والسيدة أم ألبير قامت بالدور المطلوب منها على أكمل وجه، فكأنها أمضت عمرها كله وهي زوجة سفير.. ومن حسن الحظ أنني لم أعلق الوسام الذي أحضره لي أبو ألبير من السوق على صدري، فقد انتبهت في آخر لحظة إلى أنه يرمز لنصر "الدولة العلانية" على "المملكة الفلانية" في الحرب العالمية الأولى.
الشيء الوحيد الذي لم أستطع تفسيره هو أن وجه الملك كان مكفهراً طيلة فترة الاستقبال وأداء اليمين الدستوري.
في البداية ظننت أن هذا من طبيعة مراسم استقبال السفراء في مملكتهم.. ولكن، حينما غادرنا القصر الملكي، لحق بي رئيس فرقة المراسم، وقال لي بتهذيب جم:
ـ يبلغك جلالة الملك وجلالة الملكة تحياتهما، وتمنياتهما لكم بإقامة جميلة في ربوع مملكتنا. وثمة أمر آخر لا بد من إبلاغك إياه. لقد كان من غير اللائق أن تحضر معك، في مناسبة عظيمة كهذه، زوجة سائقك!

❑❑

سأكتب مذكراتي

عبد العزيز الدروبي

بعد سنين طويلة ارتقى خلالها المراتب وتقلد المناصب، أحيل على المعاش، وبهذه المناسبة أقيم له حفل تكريم غطاه الإعلام المقروء، والمرأيُّ والمسموع وقدم له درع تقدير.

قرر أن يكتب مذكراته، وألمح لأصحابه بما قرر.

في سره قال: رومل، نهرو، هتلر، تشرشل هؤلاء وآخرون من أمثالهم كتبوا مذكراتهم؟ فلم لا أكتب أنا مذكراتي؟...

ثم إن المذكرات تخلد صاحبها، ومن خلالها يتعرف إليه الناس أكثر، ويعرفونه عن كثب، وتعرف عنه وتتعرف إليه الأجيال اللاحقة.

في مكتبه الذي أعده في بيته وهيأه لسنوات ما بعد التقاعد جلس على كرسيه الدوار وأخذ يحركه بحركات عفوية يميناً ويساراً.

توقف.... سحب ورقة من مصنف الأوراق، ومن المقلمة تناول قلماً،

في منتصف أعلى الورقة كتب: (مذكراتي)...، حرك القلم للكتابة، لكنه توقف، وأخذ يفكر ويتساءل: ماذا سأكتب؟!... وبأي مرحلة أبدأ؟!... ما أكتبه يجب أن يشمل كل مراحل عمري وعملي، ولا بد من عبارة لائقة تكون لي الانطلاقة إلى الكتابة.

الصورة غائمة لديه، والرؤية غير واضحة، والسبيل إلى إنجاز مذكراته ضبابية...

فوق الورقة يده مسمَّرة، والقلم معتقل بين أصابعه.

أطال التفكير... استحضر صوراً من حياته، وتذكر أموراً كثيرة... لكن كل ما استحضره وتذكره، لم يجد فيه ما يروقه... حرر القلم ورماه فوق الورقة... وعاد يحرك الكرسي.

درع التكريم كان أمامه على طاولة المكتب.... تناوله.. قرأ الكلمات المحفورة عليه... تفتحت أساريره، وتبسم ابتسامة عريضة... يبدو أن الدرع أوحى له....

أعاده إلى مكانه وهو يردد... وجدتها... أجل وجدتها كما قال كاليليو...

لن أجهد عقلي،... الخطب والكلمات والأشعار والقصائد، هي وكل ما قيل في حفل التكريم زادي في الكتابة...، أعتمد عليها وأنسج على منوالها، وأكتب ما يحلو لي من كلام، وسوف

تكون مذكراتي أقوى وأجمل مذكرات يصفق لي ولها الناس ويحيّونني.

ثم ما العيب في هذا إن اعتمدت في كتابتي على ما قاله أولئك الخطباء والشعراء؟... هم قالوا بحقي كلاماً جميلاً وعظيماً أنا لم أقله، لقد منحوني بما نطقت به ألسنتهم شهادة أفخر بها.... وأعتز لقد تحدثوا عن بطولاتي الخارقة كثيراً، وعددوا مآثري العظيمة، وتفننوا في وصف إنجازاتي الرائعة.

فهل من مذكرات أفضل من هذه؟!... لا.... أبداً... إذاً لأبدأ الكتابة أولاً ببطولاتي وبتصرف.

أمسك بالقلم والغبطة تملأ نفسه وحركه فوق الورقة بعبارات عدة، لكن القلم لم يكتب ما نوى عليه.

ـ لمَ لم يكتب القلم؟ تساءل....

رفعه.... نظر إليه.... تفحصه.... جربه على ورقة ثانوية وخط به عدداً من الخطوط فترك على الورقة أثراً واضحاً، استأنف الكتابة للعبارة نفسها، فلم يكتب... رماه وتناول آخر، فلم يرَ للآخر أثراً. مالك لا تكتب؟... خاطب القلم ـ جفّ حبرك؟ استبدله بقلم ثالث فما استجاب.

استعان بقلم ابنته روان وقلم ابنه عشير وقلم زوجه أم عشير.

فخذلته أقلامهم... دمدم: أقلام رديئة.

طلب من زوجه أن تحضر الأقلام الموجودة في البيت كلها.

وضعت أمامه رزمة، فاستخدمها واحداً بعد الآخر، فما كان ليكتب منها واحد....

قال لها: أتدرين؟... قلمي الخاص، ائتني به وأريحيني من كومة الأقلام هذه.

أحضرته مع فنجان قهوة.

آثر أن يحتسي القهوة. قبل أن يشرع في الكتابة، ومن باب الفضول قامت زوجه بتجربة الأقلام كلها فاستجابت ليدها وكتبت... وكذلك قام ابنه عشير وروان بالتجربة ذاتها.

فرحاً قال عشيرُ: أبي إن أقلامي تكتب وكذلك أخبرته روان.

عجيب!! قالت أم عشير: بيدي الأقلام كتبت، وبيدك لم تكتب... ما تفسيرُ ذلك؟ يا أبا عشير...

ضحك وأجابها ممازحاً: ليس الرجال فقط طوع بنان الجنس اللطيف، بل والأقلام أيضاً.... أليس كذلك؟....

ـ أنت أدرى وأخبر...

ـ حسناً علي أن أنجز مذكراتي... قلمي هذا استخدمته لسنوات، كتبت به ما راق لي ووقعت أوامر وقرارات، فما خيب أبداً.....

اختار للكتابة عبارة أخرى في الموضوع نفسه وبدأ الكتابة... أذهله أن رأى الورقة نظيفة وليس فيها أثر للقلم.... أعوذ بالله ما هذا؟!... حتى أنت!!... لمَ لم تكتب؟ متضامن معهم؟ لكنك ستكتب... وأعاده إلى الورقة.... وأخذ يضغط عليه بأصابعه، ويحركه بنزق ويزيد في الضغط.

ما هذا؟ قالت زوجه ما الذي تفعله يا رجل؟ لمَ تضغط على القلم هكذا؟... القلم لا يحتاج إلى الضغط كي يكتب.

ـ بلى يحتاج... أنت لا تعرفين.... اسأليني أنا.....

ـ لكنه قلمك الخاص ومضمون كما قلت ومكفول، ورفيق عملك لسنوات، فلم يرفض الكتابة؟!

والمفترض أن يستجيب ويكتب.

ـ هذا مفترض، لكنه لم يستجب.. تصوري... يا أم عشير... حتى قلمي الخاص لم يكتب؟!.. ما تفسيرك لما يحصل؟؟...

ـ تسألني أنا؟ السؤال لك والتفسير عندك؟.... وضحكت... ثم أردفت: اسأله هو....

ـ نعم عندي وأنا أجيبك: يبدو أن أصابعي لم يعد لها قوة الضغط نفسها.... أتراها شاخت؟...

ـ بل أحلت على التقاعد....

ـ أحلت على التقاعد.....

ـ لكن لا عليك أصابعي مازالت فتيةً ولم تتقاعد.... أعطني القلم وأنا سأكتب عنك، أمل علي ما تريد....

ـ فكرة مستحسنة... إليك القلم.... اكتبي....

ـ ماذا؟....

ـ أنا حررت القدس... أطلقت سراح الأسرى، أعدت إعمار غزة، وحدت الفصائل الفلسطينية...

ـ يا إلهي..... أكل هذا فعلت؟؟.... القلم لم يكتب حرفاً واحداً مما فعلت. فراجع حساباتك لعله يكتب.

ـ بل يبدو أن أصابعك هي الأخرى شاخت فلم يستلطفها القلم ولم يستجب لها.

ـ لا ليس هذا هو السبب... السبب بتقديري أن القلم يميل إلى كتابة كلام غير الذي تفوهت به.

ـ أنجرب حسب رأيك؟....

ـ جرب.....

ـ اكتبي... أنا فلان، زوجتي فلانة.... تقاعدت عن العمل... كنت من أصحاب المناصب.... ثم نظر إليها وسألها... هل كتب؟....

ـ ولم ينقص حرفاً واحداً....

أمرٌ ما أراد أن يتثبت منه فطلب إلى عشير وروان وإلى زوجه أن يكتب كل منهم ما يحلو له، وناولهم أقلاماً من تلك الكومة.

كتب كل منهم بضع عبارات وأطلعه عليها... فقال عظيم.... انصرفوا الآن جميعاً.... اتركوني وحيداً.

مع نفسه أخذ يتحدث:... عرفت الحقيقة، ووصلت إلى السر. عاود الكتابة وبقلمه الخاص، كتب (هذه هي مذكراتي) وأتبع....

ـ جمعت ثروة كبيرة، وأموالاً طائلة يصعب حصرها أو عدها.
استجاب القلم وكتب ما قاله. وأضاف: ووزعتها بين الفقراء وبناء المدارس والمساجد. فلم يكتب القلم هذه..
فضحك وتمتم: كما توقعت.... ثم أردف: لبست أرقى الألبسة ومن أفخم دور الأزياء الغربية وأشهرها وبأغلى الأثمان.
تعطرت بأرقى العطورات الباريسية، وهدرت فيها أموالاً كثيرة.
أطعمتُ الفقراء والمحتاجين.... وعندما لم يسجل القلم هذه العبارة.... أردف مصححاً: أكلت أفخر الأطعمة، وغريب الثمار، ونادر الفاكهة.
شربت أرقى المشروبات الروحية واستهلكت منها ما قد يملأ صهريجاً.
متعت نفسي أيما إمتاع، وأكثر أوقاتي أمضيتها في السهر والملذات...
جبت أصقاع المعمورة، ورافقتني الحسان في كل أسفاري.. ولم تكن زوجي واحدةً منهن.
عاشرت من النساء أجملهن، ومن الكواعب أعذبهن...
كن كثيرات.... وأذكر أني ابتلعت من أحمر الشفاه الكثير الكثير.....
هذه هي مذكراتي، بل قل هي الأبرز فيها والأهم.
أراح القلم وأمسك بالورقة، وأخذ يتأملها ملياً ويقرأ ما سطره القلم. وحين انتهى من قراءتها...
تبسم بفتور وهمس يخاطب القلم: أنت عنيد!!

دير الزور ١٩/ ٤/ ٢٠١٠

□□

الحصار

إبراهيم خريط

امتدت الظلال الرمادية، وزحفت على الدروب والزوايا. حاصرت بقع الضوء، ولما هوت الشمس وراء الأفق الغربي انتشرت ستائر الظلام في المدينة، فخيم الليل وساد السكون.

السماء داكنة، لا يزيّنها القمر والنجوم. مصابيح الشوارع شموع هزيلة. أحياء خلت من المارة وبدت مثل مقابر مهجورة، وأنا أحث الخطى حيناً وأتمهل حيناً آخر. لا أقصد مكاناً معيناً. أشعر بالضيق والاختناق، أعباء ثقيلة تجثم فوق صدري، تضغط بقوة، تشدد الحصار وتقيّدني.

فجأة توقفت سيارة صغيرة بالقرب مني. كادت أن تصدمني، صرير عجلاتها أثار الفزع في نفسي.

قفزت إلى الرصيف، ولما هدأ روعي صرخت بالسائق: هل أنت أعمى؟!.

لم يغضب ولم يعتذر بل فتح باب السيارة وقال: اصعد. إنهم يريدونك.

ذهلت وسألته: أنا لا أعرفك ولا أعرف من تتحدث عنهم. لم أرَ وجهك من قبل. هلا أضأت مصباح السيارة؟.

قال بصوت يشبه الهمس: لا. هذا مستحيل. ما حاجتنا للمصابيح؟!. إننا نقوم بمهمتنا في الضوء والظلام، ونحفظها في ذاكرتنا كما تحفظون أسماءكم.

دهشت وسألته: تقول إننا فمن أنتم؟

قال بلهجة صارمة: هيا، اصعد وسوف تعرف.

توقفت برهة وسألت نفسي: هل أنا أحلم؟. ماذا فعلت؟ وهل بمقدوري أن أفعل؟!. محاصر أنا.. طائر مقيّد في قفص، سمكة صغيرة في حوض زجاجي. أسوار عالية طوّقتني منذ طفولتي، تزداد صلابة كلما تقدّم العمر.

لم يدع لي مجالاً للتردد والاختيار عندما صرخ بلهجة آمرة: هيا، اصعد وإلا.

جلست بجانبه، فانطلقت السيارة. أقلعتْ بسرعة وتغلغلت في الحارات والأزقة. أثارت مخاوفي وشكوكي، دقّ قلبي بقوة وسرت رعشة في بدني. سألته مرة أخرى: إلى أين تأخذني؟.

لم أسمع منه رداً، فتناولت لفافة تبغ من علبتي وأشعلت عود الثقاب. أردت أن أتبيّن ملامح وجهه، لكنه اختطفه من يدي، أطفأه وألقى به من النافذة.

وعلى ضوء عود الثقاب عندما لمع مثل برق في ظلمة الليل رأيت منظراً لم يخطر لي على

بال. رأيت شيئاً غريباً ما كنت أتوقعه. لا أصدق. ماذا أرى؟!.

ذراعان يكسوهما شعر أسود كثيف يغطي الكفين والأصابع، أظافر تشبه مخالب الذئاب. نابان طويلان كنابي حيوان مفترس.

تملكني الخوف والهلع وصرخت: توقف، توقف وإلا...

أمسكت المقود. وانحرفت السيارة إلى اليمين واليسار، وصارت أرجوحة تتقاذفها الأرصفة وجدران الزقاق. ثم اصطدمت بمصطبة صخرية وتوقفت.

فتحت الباب وقذفت بنفسي إلى الخارج. حاول أن يمسك بي، مزّقت مخالبه الحادّة بشرتي. لكنني تمكنت من الفرار. اندفعت نحو الأمام.. عبثاً أبحث عمن يساعدني، عن باب مفتوح. الأزقة مظلمة ضيقة، تكاد أن تطبق علي وتقيدني.

لمحت عن بعد باباً مفتوحاً، يتسرّب منه ضوء خافت. وكفراشة يجذبها النور اندفعت نحوه منهوك القوى. ودون استئذان دخلت ولم يعترض طريقي أحد. عبرت الردهة الأمامية، قادني دهليز إلى غرفة في واجهتها طاولة معدنية، عليها شمعة صغيرة، نورها الخافت لا يبدد ظلمة المكان. وراءها رجل يرتدي ثياباً رمادية اللون، وعن يمينه ويساره رجلان آخران يشبهانه أو هكذا خيّل إلي.

كانوا غارقين في الصمت والسكون، كأنهم تماثيل قدّت من حجر. رائحة المكان كريهة عفنة، تذكرني برائحة الحمامات القديمة ورطوبتها.

هل أخطأت؟!. هل قادتني قدماي دون أن أدري إلى المصيدة؟!. أين أنا وماذا أفعل؟. قال أحدهم باستخفاف: أهلاً. كنا نعرف أنك ستأتي ونحن بانتظارك. لماذا هربت من السائق ومن السيارة التي تحملك إلينا؟!. نحن نعرفك أكثر مما تعرف نفسك، ونودّ أن نستكمل المعلومات عنك.

رماني بنظرة زاجرة، وقال: أنتم تتقنون الكلام، تنسجون من خيالكم قصصاً وحكايات، وها قد قادتك قدماك إلينا. لقد وقعت في الفخ، لكننا سنغض الطرف عنك هذه المرة إذا تعاونت معنا.

وجّهوا لي أسئلة واتهامات. تلكأت وتلفظ لساني ببعض الكلمات والعبارات. فارتجفت وقلت في سري: ربما وبدون أن أدري أوقعت بنفسي.

بعد طول انتظار وحوار ضحكوا وتحولت ضحكاتهم إلى قهقهات عالية، فتحوا أفواههم الكبيرة. رأيت فيها أنياباً تشبه نابي السائق. دقوا بأيديهم على الطاولة. لهم مخالب طويلة وأصابع يكسوها شعر كثيف. ثم أشار إلي كبيرهم وقال: بإمكانك أن تنصرف. ولكن، إياك إياك.

استدرت وعدوت كالهارب. احتواني ظلام الأزقة وأطبق علي صمتها.

الفجر يكاد أن ينبلج. تمطت المدينة وتثاءبت. شعرت بأنني بحاجة إلى إنسان، أحدّثه ويحدثني. أروي له ما رأيته وسمعته، علّني أجد تفسيراً قلت محدثاً نفسي: نعم، نعم. ليس لي إلا جاري الطيب صاحب الدكان، نادراً ما أراه، صحيح أنه غريب الأطوار، يغيب ويختفي في النهار، ويفتح دكانه بعد المساء، ودكانه هذا غرفة من بيته، وقد جعل له باباً على الطريق وآخر يلج منه إلى الداخل.

قصدته، حييته ودخلت. دكانه مضاء بمصباح زيت قديم. قال لي قبل أن أسأله: الكهرباء.. تعرف قصتها.

بعد تردد رويت له حكايتي. نظرت إليه باستغراب وسألته: ألا تصدقني؟!.

قال بصوت جاد صارم: لم لا أصدقك؟!. هل أنا غبي؟!. ثم فاجأني عندما أضاف يسألني: ولكن قل لي: ما رأيته، هل يشبه هذا؟.

فتح فمه وشمر عن ذراعيه وساقيه. نظرت. يا إلهي.. ما هذا؟ ماذا أرى؟!. وكيف لم أكتشف ذلك من قبل؟!. نابان طويلان، مخالب ذئاب، شعر أسود كثيف يغطي الساقين واليدين والأصابع. ذعرت، تملكني الرعب، فقفزت من مقعدي، وانطلقت هارباً لا ألوي على شيء.

❑❑

أحوال من السُّكر المفرط

محمّد محيي الدين مينو

(١) حال حمدو الموصلي:

لم يجد حمدو الموصلي في منزله الخاوي ما يبيعه إلاّ أولاده الثلاثة، اصطحبهم يوماً كالخراف إلى سوق النخاسة، وهم يتوسّلون إليه، وراح يعرضهم في سُدّة السوق واحداً واحداً دون أن يرفّ له جفن، أو يرتجف له عرق.. وما هي إلاّ دقائق حتّى باع أكبرهم بثلاثة دنانير، وباع أوسطهم بدينارين، وباع أصغرهم بدينار واحد، ثمّ دسّ دنانيره السّتة في جيبه، واتّجه إلى أقرب حانة، شرب حتّى الثمالة، ثمّ غادر الحانة، وهو يترنّح يمنةً ويسرةً.

كانت الشوارع مظلمةً ومقفرةً إلاّ من رجال متجهّمين ومن كلاب وقطط ضالة، فأخذ حمدو يتلمّس طريقه بقدمين مرتجفتين حتّى وصل منزله القريب، وألصق وجهه ببابه الخشبيّ، فتناهى إلى مسمعه نشيج ينبعث من داخله، وخيّل إليه أنّ زوجته قد رجعت من الموت، فلم تجد أثراً لأولادها الثلاثة، نظر من ثقب الباب مليّاً، فتراءت له، وهي تعول.

طرق الباب، فلم يجبه أحد، طرقه عدّة مرات، فماءت قطّة من خلف الباب مواءً حزيناً، وتردّد بكاء مرير في أرجاء الحارة حتّى أيقظ رجالها من غفوتهم، وقبل أن يلمحه أحد فتح الباب، ودلف إلى البيت مرتاعاً، فاصطدم وجهه بوجه زوجته المتغضّن:

- " أين الأولاد ؟ ".

أجابها بصوت مرتجف:

- " اشتاقوا إليك، فذهبوا إلى المقبرة ".

قالت له، وهي تمسك بخناقه:

- " أنت منافق، تحايلت عليّ وعليهم، حتّى تخلو بابنة عمّك حميدة ".

قال لها بصوت أجشّ:

- " حميدة ماتت منذ شهر حزناً عليك ".

قالت له، ويداها تضغطان عنقه:

- " حميدة مثلك ومثل القطّ بسبع أرواح ".

خارت قواه، فهوى، لكنّ يداً حانية تلقفته قبل أن يرتطم رأسه بالأرض، وجرّته إلى الفراش، وراحت تمسح جبينه المعفّر، وتهدّئ من روعه، حتّى لا يستيقظ أولادها الثلاثة من النوم، ويروا أباهم على هذه الصورة المريعة من السُكْر المفرط.

دسّ رأسه في صدرها الدافئ، وراح يغطّ في نوم عميق.

(٢) حال أشرف الحدّاد:

سئم أشرف الحدّاد يوماً مهنته، فرمى المطرقة والسندان جانباً، وقرّر أن يصبح مُخبراً. نظر من بعيد إلى الحارة نظرةً حانقةً، ودلف خلسةً ـ وهو يدرأ بطنه بيده ـ إلى أوّل بيت من بيوتها، يسترق السمع، وما إن ألصق أذنه بجداره حتّى سمع رجلاً يقول لامرأته:

- " احكي لي حكاية ".

فقالت المرأة:

- " يحكى أنّ في قديم الزمان وسالف العصر والأوان حدّاداً، يسمّى أشرف، وكان ذلك الحداد من أشرف المخبرين.. ".

قاطع الرجل المرأة قائلاً:

- " اسكتي، هذه حكاية لا يصدّقها عقل. احكي لي حكاية أخرى ".

قالت المرأة:

- " كان يا ما كان في مملكة من ممالك الزمان مخبر، روّع أهل الحارة، وزجّ بهم في السجون حتّى لم يبق فيها إلاّ العجائز والبهائم.. ".

قال الرجل، وهو يطبق على فمها بيده المرتجفة:

- " ويحك، يا امرأة، للجدران آذان ".

امتقع وجه أشرف الحدّاد حين عرف أنّ أهل الحارة باتوا يعرفون السرّ الذي جعله يغلق دكان الحدادة، فقفل ـ ويده تدرأ بطنه ـ عائداً إلى دكانه بخطى متعثّرة، وهو عازم على ألاّ يفلت من تقاريره أحد من أهل الحارة.

(٣) حال سلمى السنكريّ:

لم تكن سعاد تحبّ زوجها، ولكنّها كانت تزيّنه لجارتها المطلّقة سلمى السنكريّ رجلاً فحلاً، وسلمى تتلمّظ لعابها، وتتلمّس بأصابعها النحيلة صدرها المتهدّل، وتتحسّر على أيّامها التي جعلتها خرقةً باليةً بين يدي زوجة أبيها، تمسح بها ـ متى شاءت - حذاءها ووجهها وعتبة بيتها ومخاط ابنها الصغير.. وما إن أحسّت سعاد أنّ لبوةً راحت تزأر في أعماق سلمى حتّى همست في أذنها، وهي ترفع كفّيها في وجهها المكفهرّ:

- " لولا الحرام لزوّجته عشر نساء ".

فقالت لها سلمى، وهي تشرَق بريقها:

- " ليتني كنت ضرّةً من ضرائرك العشر ".
ابتسمت سعاد ابتسامةً خبيثةً، وقالت لها بصوت ماكر:
- " أنا امرأة غيور، لا أرضى أن تشاركني امرأة في زوجي ".
أغمضت سلمى عينيها، فتراءى لها من بعيد زوج سعاد، وهو يركب حصاناً أبيض، لا يأبه لنساء الحارة اللواتي لحقن به، وتساقطن تحت قدميه لاهثات، ومن خلفهنّ كان ثمّة رجال كثيرون ذوو شوارب معقوفة، أشهروا سيوفهم اللامعة، ولحقوا بزوجاتهم مهدّدين ومتوعّدين، ولكنّ أيّاً منهنّ لم تكترث لتهديد هؤلاء الرجال الأشدّاء ولا لوعيدهم.
زأرت اللبوة من جديد في أعماق سلمى زئيراً مدوّياً، هزّ أركان الحارة، وشبّت النار في صدرها المتهدّل حتّى أتت على ملاءتها السوداء، وراحت تركض وراء الحصان الأبيض، تركض، والنساء يتساقطن من حوله امرأةً وراء امرأة حتّى لم تبق إلاّ هي، فقد سقطت زوجة المختار خدّوج، وسقطت القوّادة أمّ فريد، وسقطت زوجة أبيها أمّ حمدو وابنتها فطوم.. وسلمى تركض وراء الحصان لاهثةً، تركض، وتحاول أن تمسك بزمامه، ولكنّه يطرحها أرضاً، ويعدو بعيداً، وهو يصهل صهيلاً عالياً.
وقفت سعاد وحدها في ناصية الحارة، وراحت تقهقه بصوت حانق.

□□

المحلق

يوسف الأبطح

دائماً خارج السرب، يطير، يصف، يزف، يحلق عالياً عالياً وحيداً في سماء لا حدود لها، باسطاً جناحيه للريح تحمله حيث تشاء، غير هياب المخاطر تحيط به من جوارح السماء وكواسر الأرض.

يصارع التيارات العالية والعاتية، يضرب لها أجنحته يعلو فوقها، يرشقها بشوس عين بشموخ وإباء.

تخاله الطائر الحر بشموخه وخيلائه بتحليقه وطيرانه، طير حمام جميل أمشر العنق والذيل، ألوان الطيف في جيده وصدره تعكس أشعة الشمس تعيدها لمصدرها، تلاحقه العيون كل العيون سودها قبل خضرها وزرقها.

سلب أبصارها جماله، براعته في الطيران والتحليق، الكل يحلم بامتلاكه، اصطياده وترويضه، أتعب شباكهم وأرهق أعناقهم ورؤوسهم يلوحون له بالمغريات ليحط في ديارهم، يعرضون له إناثهم ممسكين بها من صدورها وقوائمها خافين رؤوسهم خلف أكمات، يهزونها يجبرونها على مناداته بأجنحتها مستجيرة به، نقطة ضعفه يشفق عليها يحبها يهوي من عليائه ليقع في شباكهم أسير هواه وطيبته يأسرونه يقصون ريشه لمنعه من الطيران والهروب، يقدمون إليه الإناث لاستنساله واستنساخه، يريدون سلالته مروضة خانعة خاضعة لمشيئتهم، تطير متى أرادوا تحط متى أرادوا..

يظنونه بالأسر استكان، الأغلال والعتمة فعلت فعلها به، هدأ، تم ترويضه، يطلقونه مع أسرابهم ليعلمها الطيران بحرية مشروطه يخيب آمالهم، يعلمها الطيران الحقيقي، التحليق في الأجواء العاتية، النظر إلى الأشياء من أعلى، يعود لتمرده، يترك أسرابهم ويطلق جناحيه للريح باحثاً عن ضالته عن مبتغاه، عن السراب في صحارى ميتة، عن الضوء في وضح النهار، عن الحلم في الهجوع، عن بداية جديدة يضيفها إلى ركام نهايات سالفة.

هو لا يريدهم، لا يريد طعامهم لا يريد شرابهم لا يريد ديارهم لا يريد أرضهم أو سماءهم يريد محضنه الذي ولد فيه، يريد الوكن الذي لامست أطرافه ريشه الرطب يوم ولادته يريد السماء الذي حلق في فضائها أولَ مرة وعرف أن له جناحين وبعضاً من كرامة، من يخبره أنه لم يعد له وجود أزالوه ومعه الحي والمدينة..؟

بطل!......

عبد الكريم الخيّر

أغلق التلفاز بعصبية وغضب وخرج إلى الشرفة يزفر بعفوية حانقة ليخرج ما بصدره من ألم وحرقة فمنظر الدماء والأشلاء والقتلى بالعشرات دون ذنب اقترفوه إلا أنهم عرب عزل من كل مقومات القتال، صدور عارية وأيد فارغة إلا من حجر في أحسن الأحوال يواجهون أعتى الأسلحة وأشدها فتكاً وليس لهم من معين.

ألقى لفافته وأشعل أخرى وعاد ليجلس أمام التلفاز من جديد، نيران متأججة ودخان كثيف وأجساد ممزقة ومنازل متهدمة وحقول من الخضرة والجمال تمعن بها الجرافات قطعاً وقلعاً وتدميراً...

المحطات بشتى هوياتها تتباهى بنقل صور الدمار والقتل والتشريد في فلسطين والعراق والصومال والسودان وأبعد من ذلك في دنيا الضعفاء.

يا إلهي ماذا يجري على هذه الكرة الأرضية؟.. هل حانت قيامتها؟.. هل كتب على الضعفاء مجابهة غطرسة القوة وجبروت السلاح؟..

كيف يستطيع الإنسان العادي تحمل هذه المناظر دون أن تستنفر كل خلايا بدنه؟... كيف يمكنه رؤية وسماع هذا السيل من الأخبار المريعة عن أهله وجيرانه وعالمه وفي كل مكان من هذه المعمورة، ويقف عاجزاً عن تقديم أية محاولة لتغيير المسار المجنون، ليحمي طفلاً من جنازير دبابات عمياء أو يمنع منزلاً من الانهيار فوق ساكنيه لتهر سهم كتل الأسمنت المتفجرة فوق الأجساد الآمنة. أوصال تتقطع وعظام تسحق ودماء وأشلاء، والموت أناخ بكلكله فوق هذه الأرض... يا إلهي هذه دولة الباطل والشر تقوم بمنتهى العنف والجبروت وتقدم الضحايا الآدميين بلا حدود ولا شفقة، والعالم يتفرج بلا مبالاة، حتى الأشقاء في العروبة والعقيدة والإنسانية يشاهدون بحيادية عاجزة كحيوانات ضعيفة بكماء فقدت الإحساس.

يا إلهي حتى متى يستمر هذا الإعصار الهولاكوي الشرس ونحن في سبات وخنوع؟.. أين ما رضعناه وكبرنا على نشوته من انتصارات وأمجاد؟.. بل أين النخوة العربية؟.. أين أنت يا هانئ بن مسعود الشيباني، يا عمرو الزبيدي، يا عنترة العبسي، يا خالد، يا معتصم، يا صلاح الدين... أم كنا نعيش تاريخاً مليئاً بالأوهام والأكاذيب؟ أم أن ما يجري هو ضريبة المدنية وثمرة الحضارة الزائفة؟.. نحن نعيش في زمن البقاء فيه للأقوى وقد كتبت الذلة والمهانة على هذه

المجموعات البشرية لامتلاكها ثروات الجمال والقوة والتشتت...؟

أغلق تلفازه بعصبية وخرج من البيت هارباً من عالم الموت والقهر إلى شوارع المدينة علّه يعود للحياة من جديد.

أحس بالإنهاك وهو يتسكع في شوارع المدينة ومقاهيها باحثاً عن أحد يشاركه آلامه ومشاعره، كانت التلفازات في المقاهي تنقل صوراً أخرى لعرب مندلقي البطون يرتدون ثياب الشيوخ وكوفياتهم، يتراقصون كالدببة ويهزون مؤخراتهم الضخمة تحت دشداشاتهم الحريرية، يغطون عيونهم بنظارات سوداء خجلاً من مناظرهم المؤذية والمقرفة، وبنات المضارب خلعن عنهن أردية الحشمة والحياء وأتين يتبارين بثيابهن الرقيقة الشفافة كاشفات عن كل ما كان مستوراً، يتمايلن بخلاعة ومجون ليقدمن صورة فاقعة لمدنية زائفة وحضارة هجينة مزهوات بادعاء التحرر واستعادة الحقوق وتحقيق المساواة...!

يا إلهي... هكذا ندخل القرن الحادي والعشرين أمة من الراقصين والراقصات، جحافل من المغنين والمغنيات، نحمل لواء الفن الرخيص بكل استهتار وصفاقة، نرقص فوق أشلاء قتلانا وجثث أحبابنا، نترع الكؤوس ممزوجة بدماء ضحايانا ونقهقه ببلاهة وغباء... نحن خير أمة؟.

أموال وثروات وقدرات هائلة تلهث وراء التقليد الأعمى لكل ما هو ساقط ورديء... قوادون من هنا وعاهرات من هناك يدعون أنهم ورثة الحضارة وحاملو راية التحديث...

يا إلهي هذه الدنيا قد امتلأت ظلماً وفساداً وماذا بعد؟ لتكن مشيئتك وعدالتك، أرسل مهديك ليعيد الحق والعدالة فنحن في الزمن الأسوأ.

جلس على شرفته يخنقه الغيظ والقهر، يرنو بعين الحقد والألم إلى المدينة الساهرة بأضوائها تدور من حوله صاخبة فاغرة فاها كأفعى، صرخ في أعماقه لن أدعها تلتهمني كضفدع ضعيف، سأزرع جسدي بمواد ناسفة وأفجرها في حشود الظالمين سأبعث كل خلية من بدني شظية تمزق تتار هذا العصر.

***

غادر البيت مكبراً وراح يبحث عن بغيته في كل مكان ألديك مواد ناسفة؟ والجميع يجيب مندهشاً بعيون جاحظة وأفواه فاغرة، وما علاقتي أنا.. لا يوجد... ليس لدينا.. لا نتعامل بهذه المواد.. حتى أن بعضهم كاد يستدعي رجال الأمن لولا أنه ابتعد عنهم مسرعاً تاركاً وراءه ضحكات ساخرة مستغربة. تابع البحث وأصبح أكثر جرأة، راح يطالب مخاطبيه بصراحة: شاركوا بأي دعم أنا والله سأفجر نفسي في الأعداء وأنتقم لضحايانا وكرامتنا المستباحة، صدقوني، كرمى لله، للمقدسات، للأرواح الطاهرة البريئة، شاركوا في الجهاد... ويضيع صوته وسط زحام الحياة ولهو العابثين.. لا يوجد. جلس مع معارفه وشرح لهم وتوسل وحرض دون جدوى، معظمهم استمع ساخراً، وبعضهم أوضح له صعوبة العملية فلا حدود ولا بوابات ولا تماس مع العدو.. أسوار سميكة تفصلك عن العدو بعضها أقامها العدو وبعضها أقمناها نحن وكلها تؤدي إلى الغرض نفسه، اذهب فلا يطفئ النار إلا من يكتوي بها، غادرهم وعاد إلى بيته وفي حلقه غصة جارحة وهو لا يحب الجدال فاقتنع بأن يعمل منفرداً وسيتبعه الآخرون أو يموتون كالنعاج أما هو فلن يموت إلا شهيداً مناضلاً بطلاً.

في بيته جلس يرتشف الشاي ويدخن وحيداً سارحاً في عوالمه، عيناه تراقبان بلا مبالاة ما يجري على الشاشة، وقف وسط الساحة الكبيرة ورفع عقيرته صارخاً في الجموع المحتشدة أمامه: يا رفاقي ويا شعبي الحبيب والله آن لنا أن نهب فقد بلغ السيل الذبى، آن لنخوتنا أن تثور

ونحن مئات الملايين لنسحق هذه العصابات الضالة، هذا الثعبان الذي دخل بيتنا ينهشنا دون توقف فلنسحقه ولنقض عليه لنعود عائلة قوية متآلفة... توقف عند كلمة عائلة وراح يسائل نفسه ساخراً وأين هذه العائلة المتآلفة في كل القارة العربية، بطيخة ينخر بها الدود والتناحر، هذه الأمة المشتتة في صحار مترامية الأطراف ليس فيها عائلة متآلفة واحدة، أنا نفسي ليس لي عائلة وكل منا له انتماؤه المختلف وحلمه الخاص ورغباته الذاتية، يعادي أقرب الناس إليه إذا خالفه الرأي... غادر أحلامه وراح يمعن في الشاشة يشبع ناظريه باللحم الأبيض والأسمر والعيون الملونة والشفاه الملتهبة..

كلهن نسخة واحدة وإن تغيرت الألوان أو اختلفت أحجام الصدور أو الأرداف، يجمعهن هدف واحد جني المال بعرض الجسد المبتذل... تفوه يا للصغار....

أطفأ الجهاز وعاد إلى أحلامه فوقف على الشرفة يخطب في الجماهير التي حشدها خياله... أنتم الأمل وأنتم الطليعة، بصدورنا العامرة بالإيمان والمتفجرات سننتقم لكن يا بنات فلسطين، يا أخوات وزوجات الشهداء، يا أمهات الأطفال الأبرياء الذين طمروا تحت الأنقاض... يا عراقنا الجريح.... يا أمتنا المنكسرة في كل الدنيا العربية... أحس بالمدينة تدور من حوله لاهية متجاهلة وجوده... أنب نفسه الحالمة وذهب إلى فراشه منهكاً وقبل أن يرتاح للكرى تذكر الأسوار وحراسها، همس بحقد كلهم أعداؤك يا وطني، حكامنا، شيوخنا، سياسيونا كلهم يسرقون أرضنا وحقوق شعبنا، يتفننون بإذلالنا وإضعافنا، فلنبدأ بهم، وثبتت الفكرة في خياله.

في الصباح ذهب يبحث من جديد، اشترى بغيته، وضع المسدس المحشو بين ثيابه ولحمه وعاد إلى بيته تغمره السعادة يترنم بمقاطع من قصيدة تنبأ بها شاعر ثائر منذ عقود.... هل عرب أنتم... أولئك أعداؤك يا وطني.

يا إلهي كم كنت بعيد النظر ثاقب الفكر صادق الرؤية يا مظفر الحبيب.

***

مرت أيام أذكت الحقد الدفين في جنباته، عندما خرج إلى الشارع في ذلك اليوم وتسمّر في ناصيته، كان موكب سموه يقترب وسط الأهازيج والهتافات الصاخبة وأشعة الشمس المتوهجة تسخن الهواء فيلفح وجهه وجسده، مرت الدقائق ساعات طويلة واقترب الموكب منه ولم يعد يفصله عن سموه إلا خطوات، تلاقت العيون، كان سموه يوزع الابتسامات يمنة ويسرة فابتسم له دونما قصد، الأصوات الهادرة تزداد صخباً، والأكف ألهبها التصفيق، كان سموه محمولاً على الأكتاف بصدره العريض ووجهه المتورد ومؤخرته الضخمة يرفع يديه موزعاً إشارة النصر وضحكاته على الجميع.

يا إلهي كيف يستطيعون حمل هذا البعير؟ إنه يبتسم لي، رد له الابتسامة ثانية وراح يصفق بكفيه منسجماً مع الموكب المبتعد أما هو فظل مسمراً في مكانه ثم توقف عن التصفيق وامتدت يده تخرج المعدن الثقيل الملاصق للحم، بحذر أمسكه جيداً واضعاً إصبعه على الزناد وراح يفكر بتصويبه على القلب، لا في الفم المخادع.... لا لا في الصدغ وأحس بفوهته الباردة تلامس الصدغ الأيمن، ضغط الزناد فانطلقت الرصاصة ملعلعة وسقط الجسد الممشوق مستلقياً فوق أرض الشارع، أحس بالرضا، بينما لا تزال إصبعه على الزناد وعلى شفتيه طيف ابتسامة ساد سكون عميق... وارتفعت همهمات وعلت الأصوات، قال أحدهم لعله يئس من الحياة فانتحر،

وقال آخر ربما كان جاهلاً بما في المسدس، وأكد ثالث أن أحداً ما قتله ووضع المسدس بيده...
قال آخر لا تظلموه إنه بطل لم يستطع فعل شيء فقتل نفسه...

❑❑

الخرساء

أحمد ناصر

النفس الإنسانية شبيهة بالأرض، تثور فجأة فتدفع بعضاً من أحشائها إلى السطح. هكذا نبقت صورتها القديمة الكامنة في القاع عبر أحد اندفاعات الذاكرة.

و بما أن صورتها مرتبطة بطفولتي المبكرة، تراني أخلط بين معالمها الأساسية كما وردت إليّ يومها وبين إدراكي الحالي لها..

ـ أمي ! لقد أعطتني " الخرساء " جديلة من " الضلبوس " ومنذ أيام قليلة أعطتني "جوزية " من "القرينة " و" الزقاق ".

ـ مسكينة هي يا ابني ! لعلها تعطف عليك لأنك ولدي، فأنا رفيقتها، "مجايلة" لها..

ـ ما اسمها ؟

ـ مريم، مرينة. لكن الجميع نسوا اسمها، بعد أن غلب لقب الخرساء على الاسم. يقولون أنها لا تلد، لأنها خرساء. لا أدري إن كان هذا صحيحاً، فالرزاق هو الرب..

كثيراً ما كنت ألتقي بها أيام دراستي الابتدائية، إذ كنت أمضي جل أنهري على درب " الوطا "، أحفظ دروسي دائراً في البراري، كالجقلان. حين أتذكر طريقتي تلك في استظهار كتبي المدرسية، تدغدغني أمواج الضحك.. وفي أثناء جولاتي الدؤوب كنت ألقاها راجعة، حاملة حملاً من أغصان السنديان الخضراء أو " جوالاً " من الحشيش، ووراءها تدب عنزتها الشامية، الغبراء ـ مثل سحنتها ـ بلون يعاكس ماعز القرية الأسود.

أمور كثيرة كانت تبهرني في لوحة " الخرساء ": كيف تطبعت العنزة النطاطة بطباع صاحبتها ؟ تمشي كظلها، تلميذةً، مطيعةً. يخيل إليّ الآن أن تشابهاً عجيباً كان يجمعهما. عيون كلتيهما ملونة، معبّرة، على الرغم من الخرس، تكاد تنطقان، ليس مجرد النطق، بل بحكمة ظاهرة.. ربما سخرتم مني الآن، لكنني أدعوكم للتحديق في عيني وبوز أي عنزة ساعة اجترارها !

حين أعود إلى حقيقة مشاعري، آنذاك، تنتابني الحيرة. هل كنت أشفق عليها كخرساء، أم أنها كانت تداعب مشاعري الجنسية الكامنة في الأعماق ؟ !

كانت طويلة هيفاء، جيداء، متينة البنية، تمور حيوية ونشاطاً وكان بياضها رائقاً، رقراقاً كالحليب، وشعرها الذهبي لا تخفيه كوفيتها السوداء، وعيناها السماويتان تلمعان بصفاء نادر مع أن حياتها كانت رمزاً من رموز الشقاء. وأنا ما زلت إلى الآن أعشق العيون الزرقاء ! كنت في

دخيلتي أصرخ: يا إلهي، كيف يمكن لجمال كهذا أن يخرس ؟ !

لعلها كانت تلتقط، بحدسها، آيات الدهشة والإعجاب، فيهتز في أعماقها دافع الأمومة، فتغمرني بنظراتها الحانية وتطعمني بعض ما تجمعه من نباتات الأرض.

كنت، حين ألقاها، أشرد عن دروسي ساعات، كأنها وسواسي القهري. أتخيل أنني أرغمها على الكلام، فأطبّق في ذهني ما سمعته في الحكايات. تارة أمسكها من جيدها المديد، أشد عليه لحظة، فتشهق وتنطق.. أو أشرع، تارة أخرى، الخنجر في وجهها البيضوي، البهي، فترتاع وتتسع عيناها الزرقاوان وتتعكران، وتتحول، فجأة، برطمة حنجرتها إلى صوت رنان طرب.. أو أخطف عنزتها الغالية عليها وأذبحها أمام عينيها..

كنت أتخيل سبلاً شتى لفتح مجرى النطق لديها، كما كنت أتصور.

رأيت، في أعماق عينيها، أمداء من الحب والألق والقهر والأسى. " أي عالم خفي، مغلق تطويه هذه الخرساء في أعماق نفسها ؟ " ـ تردد هذا السؤال في دخيلتي آلاف المرات، لاسيما وأنا أناجي نجوم قريتنا في الأمسيات الدافئة، الصافية صفاء عينيها الجميلتين.

كبر ذاك السؤال وازداد إلحاحاً بعد دخولي المرحلة المتوسطة، أو ما تسمى الآن المرحلة الإعدادية. صار يبدو إليّ شاسعاً البونُ بين جمال الجسد وهول المعاناة !

" ملكة هي من ملكات الجن ؛ حبيسة قمقم عذابها ؛ تسعى أبدا للخروج.. عبر الجهد المضني.. " ـ توصّلتُ إلى تلك القناعة مع مرور الأيام، وبعد أن رأيتها تحمل أحمالاً هائلة تشبه خيمات خضراء من الأغصان الثقيلة، بحيث تغمرها تماماً ولا يبين منها سوى ساقيها...

إلى أن حل ذاك اليوم القائظ من شهر آب. رددت أزقة القرية، في الظهيرة، نبأ وفاتها.. قضت تحت حمل زائد، قيل يومها أن البغلة تعجز عن حمله، وأنها أصيبت بالإغماء من شدة الحر قبل أن تقطع حملة السنديان أنفاسها..

لازمت صورتها مخيلتي شهوراً طويلة ثم استقرت في الأعماق، إلى أن نفرت وطفت على السطح طيفاً حزيناً وآسراً، في آن..

□□

القرنفلة البيضاء

عادل نايف البعيني

ـ أنا هي ـ

اليومَ عندما ألتقي سامي على الماسينجر، سأخبِره عن جارِنا الذي لا يحترِمُ راحة جيرانِهِ، والذي يتفنّنُ في اكتشافِ ما يثيرُ إزعاجَنا، وكيفَ أنّ مضايقتَهُ تزدادُ عندما يلمحُ تذمّراً يرتسمُ على وجهي أو وجه أبي، وسأقول لسامي: إنّ المذياعَ الذي يطلقُهُ هذا الشابّ أشبهُ بقطيعِ جواميسَ بريّةٍ على مشربِ ماء، وسأكتبُ له كم نغّص عليّ أحلامي التي كنتُ أغزلُها معك، وهو يفتح تلك المكبّراتَ الصوتيّة المزعجةَ. واليومَ سأكونُ صريحةً معكَ يا سامي، وسأفصحُ لكَ عن مكنوناتِ صدري.

نهضتُ هذهِ الليلةَ وقلبي ينبضُ بعنفٍ، رُحتُ أستعيدُ ذلك الحلمَ اللذيذَ، إذ لقيتُه دونَ سابقِ موعدٍ في زقاقٍ ضيّقٍ، حُشِرتُ فيه، كما لو أنني في حافلةِ ركابٍ، انتفضَ عصفورُ قلبي طارقاً صدري، فنهضتُ مذعورةً، حاولتُ العودةَ للحلم فلم أفلحْ. أتراني فعلا بدأتُ أحبُّهُ أم تلك تهيؤاتُ مراهقين، منذُ يومين عندما طلبَ صورتي على الماسينجر، ارتجفتُ وشعرْتُ بإحساسٍ غريبٍ؛ كما لو أنّه سيأخذُها ليساومَني عليها فرفضتُ بشدّةٍ.

ورفضتُ أن أقدّمَ له أيّاً من التسهيلاتِ عن حقيقتي. أمّا عليّ أن أتأكد أولا بأنّه لا يتلاعبُ بعواطفي، رغمَ اعتقادي بأنّ مثلَ هذا الحبّ – إذا كانَ موجوداً واستمرّ- قد يصبحُ كأسطورةِ أدونيسَ يوماً، وقد يموتُ عندَ أوّلِ لقاء، لكنْ أيُّ حبٍّ هذا الذي يأتي من خلالِ كلماتٍ يبثُّها واحدُنا للآخر عبْرَ أزرارٍ جامدةٍ كتمثالٍ صنميٍّ، لا مشاعرَ لا عواطفَ أو حياة . ما زلتُ غيرَ مقتنعةٍ من ولادةِ حبٍّ عبر النتّ، ولعلّ ما يحدثُ ردةُ فعلٍ لحالةٍ نفسيّةٍ أعيشُها كغيري من الفتياتِ، حالةٍ من قبيلِ كبتٍ وحرمانٍ ومراقبةٍ وخوفٍ وقهرٍ و..و.

مع كل ذلك بتُّ أتحرّقُ شوقًا للقائِهِ، سيُطلُّ عبر الماسينجر بعدَ ساعةٍ من الآنِ، وسيتراقصُ الشوقُ في عينيّ كالعادةِ حينما تطالعُ عيناي حروفهُ المزينةَ بالزهورِ والقبلاتِ، وتقرأ غزلَهُ الذي يقطرُ حناناً، كنتُ عندما يقفزُ اسمُه منبّها على دخوله الماسينجر، أشعُرُ بارتعاشٍ لذيذٍ، أكادُ ألمسُ بروحي الكلماتِ الرقيقة التي بدأ يتجرّأ على بثّها عبر الكيبورد. البارحة فقط كتبْتُ له عبارةً

"حبيبي" دونَ أن أضيفَ شيئًا. انتظرْتُ ردةَ فعلِهِ، خُيِّلَ لي أنّني أرى الدماءَ تتسابقُ على مضمارِ شرايينِ خدّيْهِ، فتصبغُهما بالاحمرار. تساءلْتُ للحظةٍ: "أهو أسمرُ البَشَرَةِ؟ وما لونُ عينيهِ؟ هل يَضَعُ مثلي عدساتٍ لاصقةً؟ وهلْ هو صادقٌ فيما يبثُّني إياه؟ وهل حقًا كما قال بأنه سيتخرَجُ بعد سنةٍ من كلّيّةِ الحقوقِ؟.

***

ـ أنا هو ـ

لقد أصبحَتْ تلك الفتاةُ الغامضةُ شغليَ الشاغل، لم يعدْ يغادرُني خيالها، صارَتْ كظلّي، ترتسمُ على صفحةِ عينيَّ طيفًا ضبابيًا لا أتبيّنُ منه سوى قلقَ الهوى، تتلوّنُ في كل مرّةَ أتخيّلُها فيه بلونٍ جديدٍ، تارةً أراها سمراءَ ذاتَ عينينِ سوداوينِ وشعرٍ فاحم، وتارةً شقراءَ لا يضاهيها القمرُ جمالاً، أتساءَل كثيرًا لماذا لا أستطيعُ أن أتخيّلها إلا بارعةَ الجمال؟ أتراني أخشى أن أراها على غيرِ ذلك؟ أيُمكن أن يخيبَ ظنّي إذا التقينا، أظنّني أحبّها وأشتاق لأن أضمّها إلى صدري، وأشبعَها قبلاتٍ، ولكن؟ ماذا لو لم تكن كما أتخيّلها، ماذا لو كانت مجدورةَ الوجهِ، سوداءَ قميئةَ المنظرِ، أأستمرَّ في حبّها؟؟ كلُّ محاولاتي لترسلَ لي صورتَها لم تنجحْ، حتى ولو أرسلتْ لي صورتَها، فما الذي يؤكد لي أنّها لها حقًا، كلانا يعاني أزمةَ ثقةٍ، مع ذلك خيالها لا يفارقني، أراها كلَّ لحظةٍ تحادثُني، تجلسُ معي على طاولةِ النادي، وكثيراً ما كانَتْ تحرجُني مع أصدقائي الذين أتبادل نخبَ الفتياتِ الجميلاتِ معهم، فيسمعونَني أحادثُها، وهي مستلقيةٌ كحوريةِ البحرِ على حافةِ كأسي التي أعبّ منها نشوتي. فيصرخُ أحدُهم:

=عاد سامي يكلم نفسَهُ، يغازلُ الكأسَ أمامَهُ، ويرسل رسائل غرامه الوهميّ. هل حقاً غرامي بـ"ماري" وهميٌّ؟

في غرفةٍ من غرفِ المحادثة الإليكترونيةِ الكثيرةِ عرفتُها، تحادثنا لشهورٍ عديدةٍ، فكنت خلالها بارعًا في تصويرِ أحلامي، استعملتُ ما في جعبتي من لباقةٍ لأجعلها تحبّني، حاولتَ أن أصوّرَ نفسي شيئًا خارقًا، جعلتَ من ذاتي سوبّرمانَ عصره، ربّما فكّرْتُ لمرّةَ أو اثنتين بخداعِها وتزييفِ مشاعري نحوَها، لكنني لم أستطع أن أكملَ، فقد كانت تزداد ولوجاً في أعماقي. حتى الآنَ لا أعرفُ من أيِ بلدٍ هي، بادلتْني ما أبديت لها من محبّةٍ وصداقةٍ، شعرْتُ بها، وأحسستُ برقتِها ونعومتِها منذُ البدايةِ، كانَتْ كلماتُها تشي بها، وتوحي لي بأنّها ملاكٌ أرسلَ إليَّ عبر أزرار الكيبورد، ومع أنني لم أرَ لها صورةً، ولم أعرفْ لها اسمًا بعد، انشددت نحوها، كما ينشدّ عصفورٌ إلى حبّةِ قمح على صدر فخٍ. أعتقدُ أنّ اسمها مستعارٌ، وليس حقيقيا، وأعلم بأنّها هي تعتقد ذلك أيضاً. ولكن إذا حدثَ والتقيتُها، سأكون صريحًا جدا معها، وسأعِدُّ نفسي للقائها يوماً ما، عندئذ، سأضمّخُ جسدي بذلك العطرِ الفاخر الذي جاءني من أبي في عيدِ ميلادي، ألم تقلْ لي يوما بأنَ العطرَ الفاخرَ يأسرُها، اليومَ ولأول مرة كَتَبتْ لي "حبيبي" هل أنا حقًا حبيبها، وهل هي حبيبتي، لقد وصفتْ لي نفسَها فبَدَتْ لي أجملَ مما تخيّلتُ، أخذتُ أعيشُها كما لو كانت أمامي، البارحةَ عندما رَمَتْ لي وردةً وشفتين حمراوين عبر الماسينجر، وصلتني شفتاها مشحونتين بالدماءِ، أحسستُ بنداوتهما، وكدتُ أسحب اللسان المعسول خلفهما.

***

- هو وهي -

على لوحة الماسينجر أطلَّ اسمُ سامي مضيئًا أخضرَ اللون، بادرتْه كاتبةً:
لماذا تأخّرتَ في الدخول يا سامي، منذ نصفِ ساعةٍ وأنا أنتظرُ.
= أعتذر حبيبتي، لم يسعفْني الإنترنت، منذ ساعةٍ وأنا أحاولُ الدخول.
ما أخبارُ الجامعةِ، ومتى تظهرُ النتائجُ؟.
= قريباً وأنا مطمئنٌ لها، حبيبتي أما آن الأوانُ لنتعرّفَ إلى بعضنا أكثر؟.
ماذا تريدُ أن تعرفَ؟ ولماذا؟
= لماذا؟ لأنّي أحبُّك وأريدُ أن أراك، سأطير إليك حيثما تكونين؟ قولي لي فقط من أيِّ بلدٍ عربيٍّ أنت؟.
من سورية أيرِيْحُك هذا؟.
= رحمتك يارب، بدأنا نقتربُ أكثر. أنا من سورية أيضاً، ومن مدينة "حلب".
"حلب" ؟؟ أ أنتَ من "حلب". يا للمصادفة الغريبةِ والجميلة.
= لا تقولي لي أنتِ أيضاً من "حلب". عندها سأجَنُّ بك أكثر.
جُنَّ إذن.
= وأين تسكنين؟
في حيِّ السليمانية، لن أخبرك أكثر من ذلك.
= اقتربنا كثيرًا يا حبيبتي أنا أيضاً أسكن في ذات الحي. ماري لم يعد لدي صبرٌ، إذا كنتِ تقولين الصدقَ، فأنا أدعوكِ إلى الغداء غدًا في مطعم (السبيل) تعرفينَه حتمًا؟
كلّ المعرفة يا سامي، وأنا قبلتُ دعوتك، ولكن كيف سنعرفُ بعضنا هناك.
= لا بأس سأرتدي قميصًا أحمرَ وأضعُ عليه وردةً صفراء؟
لمعت برأس ماري فكرة فبادرته قائلة:
= بل يحملُ كلٌّ منّا قرنفلةً بيضاءَ بيسراه.
= حسنٌ موافقٌ يا حبيبتي إلى اللقاء غدًا في حديقةِ المطعم الساعة الواحدة ظهرًا.

تقصّد سامي أن يصلَ متأخرًا، كي يتسنّى له رؤيةُ ماري من بعيدٍ، تسلّلَ إلى الحديقةِ من البابِ الخلفي، وما هي إلا لحظاتٌ حتّى وجدَ نفسه في حديقةِ المطعم وقد اكتظّتْ بالصبايا والشباب، فجأةً رآها من بعيدٍ ها هي تتقدّم حاملةً بيسراها قرنفلةً بيضاءَ، لهفَ قلبُهُ، واهتزّ كيانُه كوترِ عودٍ، كانت كما تخيّلها تماماً تحاكي البدرَ جمالاً، أيقن أن حديث النت حقيقةٌ، فاتّجهَ نحوها، وبيسراه تلوّحُ بقرنفلتِهِ البيضاء، وقبل أن يخطوَ خطوتَهُ التاليةَ، برزتْ أمامَهُ فتاةٌ أخرى تحمل أيضًا قرنفلةً بيضاءَ!، ثم ثالثةَ و رابعةَ.. وقفَ ذاهلاً وهو يُحصي الفتياتِ اللواتي يحملنَ قرنفلاتٍ بيضًا، نظر حوله بدهشةٍ، حارَ في أمره، فكر أن ينادي ماري، لعلها تنتبهَ له وتجيبَ، عاد عن

فكرته وهو يقول في نفسه:

"إذا كانت ماري هنا سترى القرنفلة بيدي وتعرفني"، راح يتخطّرُ ملوّحًا بها، لكنّ واحدةً من الصبايا لمْ تكترثْ له. راحتِ الصبايا يغادرْن الحديقة الواحدة تلوَ الأخرى، بعد أن رأينَ ماري تتركُ المكانَ تاركةً ابنَ جارِهِم المدلّلَ الذي تركَ الدراسة منذ سنتين، يعتصر بعصبية حادّة القرنفلة البيضاءَ بين أصابعِهِ.

❑❑

دمعة على خد الذاكرة

أدريانا إبراهيم

كعادتي كل صباح، وتحضيرًا لاستقبال مكتبي لفنجان القهوة، وضعت قطفة جديدة من الياسمين في كأس الماء، وبدأت أزيل عنه بقايا الأمس. أرجعت علب الدواء إلى مكانها، لملمت ورود الياسمين القديمة المتساقطة، وقصاصة ورقية مصفرة تحمل بضع كلمات لم أقرأها، كورتها في يدي واتجهت صوب سلة المهملات أرميها، لكن شيئاً همس بين أصابعي أن أتريث، نظرت إلى القصاصة، مددتها بأصابعي وقرأت: أبو خالد ـ الاثنين ـ الساعة ١٢ ـ هاتف ٩٩٩٢٢٤

استغربت من أين جاءت تلك القصاصة إلى سطح مكتبي، لكنني تذكرت أنني بالأمس عدت إلى أحد كتبي الجامعية وربما وقعت منه، بل لا بد أنها وقعت منه. جلست على الكرسي، أضفت قطعة من السكر إلى فنجان القهوة ورحت أحركها وأنا أتأمل السنين السبعة المتراكمة في مسامات القصاصة. اختلط عبق السنين مع عطر الياسمين ورائحة القهوة، وبدأ شيء يموج في صدري، تدفق فجأة من ثقوب ذاكرتي، وانساب حبرًا في قلمي، فراح ينزف خطوطاً أحاطت بذاك الاسم. ذاب السكر وذابت معه السنون السبعة التي فصلتني عنه، فرحت أرشف قهوة منكهة بعبق الذكرى. أطل وجهه في تلك القصاصة مبتسماً كما كان دائماً، وأتاني صوته المبحوح مخترقاً ضباب الغياب.

أبو خالد.. يا طيب الذكرى!

حاولت أن أتذكر بداية قصتي معه، لم أعرف إن كان الزمن قد شوش ذاكرتي، أم أنني لم أفكر بذلك من قبل، أتراها بدأت يوم سالت دمعته لحظة الوداع؟ أم يوم ابتسم لي وهو قادم من البعيد؟ بل أعتقد أنها قد بدأت قبل أن ألتقيه، ربما بدأت من عبارة تطايرت كلماتها من فمي، يوم كنا أمام كلية طب الأسنان في السنة الأخيرة، جالسين على المقعد الخشبي ننتظر المستقبل بشوق ونفاذ صبر، تحت تلك الأشجار التي ماتزال رائحتها تعبق في صدري.

تقدم ضياء صوبنا وفي يده مثال جبسي لفم أدرد وقال: انظري كم هو رائع سنخ هذا المريض!

قلت وأنا أمسك المثال: حقاً!

- ما حال سنخ مريضك؟

- حتى الآن لم أستلم مريضاً.

قال باستغراب: لكن غداً هو آخر موعد للاستلام.

- أعلم.

- ألم تجدي مريضاً حتى الآن؟

- لم أبحث حتى الآن.

نظر إلي غير مصدق، فالملقبة بـ(أم المرضى)، ليس لديها مريض!

دائما كان لدي وفرة من المرضى لكل حالات المعالجة، حتى أنني كثيراً ما كنت أوزع فائضي على الآخرين زملاء وزميلات، عدا تلك المرة.

- عجيب، أعرفك تركضين بيديك ورجليك لتأمين المرضى.

قلت وأنا أضحك: هذه المرة لا يدين، ولا رجلين. هو سيأتي من تلقاء ذاته.

التفت إليّ فارس طالب السنة الرابعة، قال والقلق على مصيره في العام القادم يجول في عينيه: أحقاً لم تستلمي مريضاً وغداً آخر يوم؟

قلت بجدية: لا والله.

- وكيف تخاطرين؟

قال ضياء: بعض الطلاب أصبحوا في المرحلة الثانية من العمل، فماذا تنتظرين، أليس في نيتك التخرج هذا العام؟

كان ضياء يتكلم بنبرة تحذيرية وصل صداها إلى فارس، لكن وتراً لم يهتزّ لي، إلا أنني استغربت حالة اللامبالاة التي كانت تلفني، وانتبهت إلى العبارة التي قلتها (سيأتي لوحده من تلقاء ذاته). سألت نفسي عما يجري لي: أحقاً سيأتي المريض بنفسه؟ وماذا لو لم يأت؟ لماذا لم أبدأ البحث كعادتي؟ أتراني أحب الجامعة لدرجة أنني لا أرغب في التخرج!

لست أدري كيف كانت السحنة التي أخذتها ملامح وجهي، والتي صبغت وجه ضياء بالشفقة علي، ودفعته لاقتراح الذهاب معي إلى الشيخضاهر، حيث المقاهي الكثيرة، وحيث يمكن أن أجد ضالتي، فنزلنا.

على أبواب المقاهي المترامية في ذاك الشارع، سربلتني أوشحة الأزمنة المسافرة في عيون أولئك الكهول. كانوا أوراق أيلول المصفرة سقطت عن أمها، فكنسها الهواء وحشرها فوق الكراسي، حول الطاولات، في تلك المقاهي التي تراكموا فيها تراكم السنين في شعرهم الأبيض.

رحت أتأملهم وقد صار زمنهم أحجار نرد، أوراق لعب، سبحات، سجائر ونراجيل ينفثونها دخان عمر مازال في جعبتهم، ينفثونها أوراقاً بيضاء وأقلاماً تتلمس طريقها إلى أصابعي.

نسيت غايتي من حضوري إلى ذاك المكان، وتاهت نظراتي بين وجوههم وأحاديثهم وسبحاتهم وهم يدحرجون حباتها على إيقاع نبضهم، شعرت أن خيوط السبحات التي تجمع الحبات ليست سوى خيط الحياة الذي يجري في عروقهم ويجمع أعضاءهم، وعندما ينقطع الخيط ستتبعثر الحبات وتختفي السبحة ويتلاشى الجسد. أفقت على صوت ضياء وهو يقترح أن نتقدم باتجاه طاولة في المنتصف، وشت ملامح الرجال المتحلقين حولها أن بعضهم بلا أسنان.

كانوا مطأطئي الرؤوس، يراقبون بكل تركيز حركة الحجارة في الصندوق الخشبي، كما لو كانت فرساناً على أحصنة في الحلبة. ألقينا عليهم التحية، وبدأ ضياء ديباجة طلاب طب الأسنان المعروفة: نحن طلاب طب أسنان، هل منكم من يريد أن نصنع له بدلة أسنان؟

رفعوا رؤوسهم نحونا، ألقوا نظرة خاطفة إلينا، توقفت عيونهم لحظات على مريلتينا الملقاتين على كتفينا، وعادوا إلى ساحة الخشب يحركون حجارتها ويتابعون أحاديثهم دون أي اعتبار لوجودنا. نظرت إلى ضياء ضاحكة وقلت: لا أقبل بهذا، إنها إهانة!

ورحنا من جديد نجول بأبصارنا في المكان، اتجهنا إلى طاولة بجانب النافذة، كان حولها رجلان يلعبان الورق. ألقينا عليهما التحية متوجسين، لكنهما رحبا بنا، فاستبشرت خيراً. بينما كان ضياء يقدم للموضوع، كان أحد الرجلين يرمقني بنظرات أدركت سرها لاحقاً، فعندما انتهى زميلي من شرح الأمر، إذ بالرجل يقول وفي عينيه تموج غمائم شوق وحنين: انظر إليها، ألا تلاحظ كم تشبه ابنتي المسافرة ؟

عندها رفرفت أجنحة الفرح في روحي، وقلت بحماس: إذن! كرمى لعيني ابنتك يا عم لن تخذلني، وأعدك أن أصنع لك بدلة أسنان رائعة.

قال : لكن بدلتي هذه جيدة وأنا مرتاح بها.

قال ضياء: يا عم وماذا لو أصبح عندك بدلتان! زيادة الخير خير، فقد تنكسر بدلتك الحالية، عندها ستجد بدلة أخرى.

ورغم شعوري أن كلامنا لم يقنعه، إلا أنه أعلن الموافقة، فأعطيته اسمي واسم القسم الذي يجدني فيه، حددت له الموعد، وقلت باستجداء: يا عم أرجو أن تكون عند وعدك، فغداً آخر موعد للاستلام.

تابع ضياء: إذا لم تأتِ يا عم، ستكون السبب في رسوبها.

قال: أعدكما بأن أذهب.

وغادرنا وأنا مطمئنة بأنه لن يخذلني، فأنا أشبه ابنته المسافرة.

عندما خرجنا من ذاك المقهى اتجهت نحو سيارات العودة، لكن ضياء هتف مستغرباً: إلى أين؟

- ألن نعود؟

- هيا نبحث عن مريض آخر، هل أنت واثقة أنه سيلتزم بوعده؟

اتجهنا صوب المقاهي الأخرى التي لم تكن تختلف عن بعضها بشيء.

بعد أخذ ورد مع الرواد الكهول كان بعضهم يرفض، بعضهم حكى لنا قصته الفاشلة مع طلاب طب الأسنان، بعضهم أرانا أجهزة من صنع طلاب سابقين، وبعضهم حكى لنا سيرة حياة جهازه.

في المقهى الأخير، حاولنا إقناع سائق سيارة، كان يشتكي من ضيق وقته، لكنه اضطر تحت إلحاحنا، لإبداء موافقة لم تلزمه بشيء، فقط خلصته منا. أعطانا بطاقة تحمل اسمه ورقم هاتفه، ووعدنا بأن يمر في اليوم التالي إلى الكلية.

اكتفينا بذاك القدر من البحث، وعدنا متفائلين بأن أحد الرجلين على الأقل سيأتي، لكن أيا منهما لم يفعل، فقد انتظرتهما في اليوم التالي دون جدوى، ورغم تخلفهما عن الموعد، كان في

داخلي اطمئنان خفي.

جلست على أحد المقاعد في بهو الكلية ورحت أتأمل رفاقي يروحون ويجيئون مع مرضاهم، يشرحون لهم خطة العمل، ويحددون لهم موعداً آخر.

ومن البعيد، بينما كان يدفع بالباب إلى الداخل، ومع أول خطوة له، التقت نظراتنا وابتسم لي. تساءلت في داخلي: أتراه هو؟

تقدم نحوي يخبرني أنه يريد أن يركب بدلة.

التفتُّ إلى ضياء وقلت غامزة: ألم أقل لك أنه سيأتي من تلقاء ذاته؟!

ألقيت نظرة خاطفة على فمه الأدرد، كان سنخه مقبولا، فذهبنا إلى قسم التعويضات، أجلسته على الكرسي وبدأت أملأ الاستمارة.

- ما اسمك يا عم ؟

- (أبو خالد)، سعيد البشير، وإن شاء الله أكون معك وبالجهاز سعيداً.

- إن شاء الله. كم عمرك؟

- خمسة وسبعون عاماً، قضيت أكثر من نصفها وراء مقود الشاحنة.

وبدأنا مشوار عمل امتد نحو شهرين.

على كرسي الأسنان في زاوية في قسم التعويضات جلست معه كثيرا، أعمل في صنع الجهاز ونحن نتحادث ونضحك. أقاصيص كثيرة من حياته تناثرت في أرجاء ذاك القسم، مازلت حتى الآن أذكرها.

آه يا أبا خالد، في أي عالم أنت؟ هل مازلت في عالمنا، أم أنك في العالم الآخر؟ وروحك أين هي؟ أتراني استدعيها بكلماتي؟ أم هي التي استدعتني إلى هذه الكلمات والسطور؟

كان يساعدني بكل قدرته على المساعدة والتحمل، يفتح فمه قدر ما يستطيع، فأيقنت وقتها أن للحب تأثيراً كبيراً على أشرعة الفكين وأنسجتهما الرخوة، وربما الصلبة.

مازال شاخصاً في مخيلتي وهو يبصق مدارياً فمه بكفه العريض، ويمسح فمه بكل حرص

ذاك العجوز.. كم كان طيباً ولطيفا!

كم تجولنا في أقسام الكلية، بحثاً عن كرسي فارغ، لأنجز له العمل بأسرع ما يمكن، أحمل صينية الأدوات وننتقل معاً من قسم لآخر.

في إحدى المرات انكببت فوق الصينية، أثبت بعض الأسنان المتقلقلة على الصفيحة المؤقتة، استغرق ذلك مني بعض الوقت، وعندما التفت إليه لأجرب الجهاز، وجدته قد غط في نوم عميق يشخر فوق ذاك الكرسي. بود تأملت ملامح وجهه النضر، الذي نست سنونه الخمسة والسبعون أن تطبع بصمتها فوقه. لم يخطر في بالي أن دقائق معدودة من الصمت كافية لجعله يغفو. أصدرت بعض الأصوات، تنحنحت، لكنه بقي غارقاً بطمأنينة في نومه، فربت على كتفه بلطف، فتح عينيه، كانت الخيوط الحمراء قد انتشرت في بياضهما، وأدرك أنه كان نائماً، وضحكنا.

قبل موعد التسليم، ذهبنا إلى المخبر بموعد مسبق، لنجرب الجهاز هناك وأجري كل ما يلزم من تعديلات، يساعدني بها المخبري.

على إيقاع خطواته وإيقاع زمنه، مشيت معه في شارع بدا لي أطول بكثير من المعتاد، فذاك المشوار الذي ما كان يحتاج مني أكثر من خمس دقائق، احتاج بإيقاع زمنه خمسة أمثاله.

على مدخل البناية كانت رائحة الإكريل تفوح، وتؤكد أننا أخيراً وصلنا إلى المخبر، حيث الطلاب أكواماً، منتظرين مع مرضاهم. عندها شعرت بغضب عارم، فكيف يعدني المخبري أن أنجز عملي فوراً، وماذا سأفعل والمحاضرة بعد أقل من نصف ساعة؟!

جلسنا ننتظر دورنا، رحت أتأمل المرضى الآخرين ورفاقي البائسين. أيقنت أن المحاضرة ستفوتني، وشعرت بأنني خدعت بصوت المخبري الذي كان دائماً يصلني مخضباً بالطيبة والصدق. انتابتني رغبة عارمة بالبكاء، فخرجت أتمشى خارج المخبر، أمام مدخل البناء.

كان التعب وضغوط الامتحانات العملية، ومواعيد تسليم الأعمال، قد أثقلت كاهلي، فلم أتمكن من مقاومة دموعي، وانسالت قهراً وتعباً فوق خديّ، ويبدو أن ملامحي قد وشت بحالتي إلى أبو خالد، فخرج ورائي، ولم أنجح في إخفاء دموعي، فوجم أمامها وقال: أوتبكين؟! أنا لم أعد أرد البدلة، المهم ألا تبكي يا ابنتي.

وأعترف أن لهفة صوته وعينيه، زادت من رغبتي في البكاء.

في موعد التسليم الذي تزامن مع موعد الامتحان العملي، أتى أبو خالد وانضم إلى حشود المرضى المنتظرين معنا أمام المخبر. وقفت بجانبه حاملة صينية الأدوات، متوترة بعض الشيء، فانتقل إليه بعض من توتري.

عندما نودي باسمي دخلنا، جلس أبو خالد على الكرسي، وضعت الجهاز في فمه، وبدأ الأستاذ بتفحصه.

فاجأني أبو خالد بقوله للأستاذ: والله يا دكتور الجهاز ممتاز، وأنا مرتاح به جداً.

كان أبو خالد يتكلم متلعثماً، فبعد طول سنين يمتلئ فمه فجأة، ولسانه المعتاد على فضاء رحب، قد انحشر فجأة بين صفيحتين.

قال الأستاذ ضاحكاً: وما بالك يا عم تتعثر بالحروف؟

فقال: لا والله، إن الجهاز رائع!

ذاك العجوز.. كان يعتقد أنه بكلامه سيزيد من علامتي، لكنه لم يكن يدرك أن الأستاذ يفحص أشياء يحسها هو دون أن يعرفها، تنضيد الأسنان، مقدار الثبات، وعلاقة الفكين مع بعضهما و..و..و

وانتهى الفحص ووضع الأستاذ العلامة، وخرجنا.

مشيت معه لأودعه، و في المكان الذي التقينا فيه أول مرة، أعطيته التعليمات بخصوص الجهاز. كنت أكلمه وتفكيري كله منحصر بما يدور في القاعة، حيث الأستاذ يجري الامتحان الشفوي. شكرته من أعماقي، تمنيت له التوفيق، شددت على يده الكبيرة الدافئة وهممت بالمغادرة، فاستوقفني قائلاً: مهلاً مهلاً .. أهكذا.. ألن أراك ثانية؟!

واتكأ على الباب ودمعة حارة فرت من عينه، سالت على خده وحفرت عميقاً في وجداني وأحاسيسي. أخذ عنواني، وعدني بزيارة، وافترقنا على أمل لقاء قريب.

في ذاك اليوم شغلتني كثيراً تلك الدمعة، بصعوبة تسللت أصوات الآخرين إلى مسمعي، ولشهور طويلة بقيت أنتظر أن تتوقف شاحنة كبيرة أمام بيتنا وينزل منها أبو خالد ابن الخامسة والسبعين، لكن ذلك لم يحدث.

مع كل مريض أدرد يقصدني لأصنع له بدلة، يزورني طيفه، دون أدري في أي عالم هو.
أتراه مازال حيا؟
سبع سنين، يعني أنه تجاوز الثمانين.
ثمانون عاماً في عصر الأمراض والأورام والنوبات القلبية، أتراه نجا منها؟
ثمانون عاماً في عصر تقدم العلم والطب والأدوية.
وبدأت وجوه أعرفها تعبر خيالي، وجوه تجاوزت الثمانين بكثير أو قليل ومازالت بيننا. تلاشت تلك الوجوه، عبرت وجوه أخرى لم تعد بيننا، تلاشت من جديد، عبر وجه جارتنا التسعينية التي أصادفها كل صباح، على شرفة منزلها، كبر وجهها وملأ فضاء مخيلتي.
متأرجحة بين الخوف والأمل، أمسكت سماعة الهاتف، وبأصابع مرتبكة نقلت الأرقام من الورقة الصفراء إلى الأزرار، وبدأ الرنين، رنة ..رنتان..ثلاث

- ألو، مرحبا.
- أهلا !
- بيت أبو..... مروان؟
- لا، النمرة غلط .
- عفواً!

أعدت السماعة إلى مكانها، تأملت القصاصة من جديد، فتحت دفتر الهواتف، سجلت الرقم في خانة حرف الخاء، وعدت أرشف القطرة الأخيرة من فنجان القهوة.

❑❑

ذو اللحية البيضاء

إياد جميل محفوظ

لوحة صغيرة كتب عليها مخرج.. تنتصب تحتها بوابة.. بلمسة بسيطة تنفرج إلى الخارج.. يطالعك الهواء النظيف حين عبورها.. في أول الممر بوابة أخرى.. تفضي إلى الردهة الرئيسة.. بينما يقبع السيد محظوظ في وسط الدهليز الذي يربط بين البوابتين.. وقد تناثرت حوله أشياؤه الخاصة بشكل منتظم.. وكأن هذا المكان بات مستقراً لجسده الذي غزاه الوهن وكساه الشيب.

بغتة.. وبينما كان يمسد لحيته البيضاء.. لمعت في خياله ومضة.. جعلته يسترد المشهد الأول.

فجأة.. ظهر قبالته أربع فتيات فاتنات.. متشحات بأجمل ما توصلت إليه خطوط الموضة.. تعلو وجوههن ابتسامات ساحرة.. بادرته إحداهن بصوت رقيق:

ـ السيد محظوظ.

التفت نحوها.. رد بدهش:

ـ نعم.

تابعت بلهجة ناعمة:

ـ لقد وقع الاختيار عليك من القاعة النهائية رقم (٤) للانضمام إلى الآخرين الذين تم اختيارهم من القاعات النهائية الأخرى لحضور الحفل المميز الذي تحرص إدارة المطار على إقامته سنوياً.

هتف بصوت مرتبك:

ـ ولكنني أنتظر موعد إقلاع الطائرة.

كانت تنساب الكلمات من شفتيها كالعسل.. أضافت بغنج لا يرد:

ـ سيد نبيه محظوظ.. الحفل تقليد رمزي.. لا يستغرق سوى عشر دقائق فقط.. يمنح المشاركون فيه هدايا ثمينة.. إضافة إلى التقاط بعض الصور لأهم المؤسسات الإعلامية.. وينتهي بعدها كل شيء.. عشر دقائق فقط يا سيدي.

امتزج العرض المغري مع الجاذبية الفاتنة التي اخترقته كعطر فواح.. دونما تفكير حمل حقيبته اليدوية..واندفع خلفهن بصدر مفعم بالبهجة والنباهة.. فضلاً عن أن نفسه منحته الثقة والشطارة حين همست له أن بوسعه العودة قبل إقلاع الطائرة.. فمازال هناك ساعة على موعد

مغادرتها.

وبينما كان ينسحب من القاعة النهائية رقم (٤) كانت الساعة الجدارية تشير إلى الرابعة عصراً.

رفعة وسخاء اللقاء استولى على حواسه.. إلى الدرجة التي جعلته يتمادى في الاستمتاع والاستغراق في الحدث الذي اجتاحه كعاصفة من السحر.

تلك كانت رحلته الأخيرة.. لقد قرر العودة إلى بلده بعد رحلة اغتراب طويلة.. لطالما تباهى بأن عنوان حياته هو الدقة والنباهة.. فقد أنجز أموره كلها مسبقاً.. كما أن أسرته غادرت قبله بعدة أيام.. وأمتعته شحنت منذ فترة.. ولم يكن يحمل في هذه السفرة سوى حقيبة صغيرة وكأنه ذاهب في رحلة عمل قصيرة.

لم يبدِ أدنى امتعــاض حين رجــع إلــى القــاعة النهائيــة رقــم (٤) ولم يجـد فيها سوى عمــال النظــافة.. فقــد كــان محلقاً في حالة من السرور تتنحى دونها أشد المنغصات.

جعل يفكر.. هدته نباهته إلى أنه لا بد من أن تتولد منفعة ما إثر هذا التأجيل الطارئ.. وكأنه يؤكد المثل الشعبي " كل تأخيرة وفيها خيرة".. ربما القدر وفر له هذه الفرصة كي يزور ويطلع على خفايا هذا المطار الذي كثيراً ما شده.. دون أن يسعه تحقيق ذلك.. فضيق الوقت في كل سفرة كان سبباً كافياً لتؤجل الرغبة دائماً إلى مرة لاحقة.. إلا أنه الآن لم يعد ثمة مرة أخرى.

الرضا والامتنان سريا في عروقه.. ابتسامة رائقة طفت على قسماته حين شرع بالتجوال في أرجاء المطار بعد أن ثبت حجزه في الرحلة القادمة.

تسلى بالفرجة.. غازل البائعات الأنيقات.. ذوات التنورات الضيقة والقصيرة.. ارتشف القهوة الأمريكية المفلترة.. تناول وجبات وحلوى دسمة دون اعتراض من أحد.

آنذاك.. همس لنفسه هازئاً منها:

"كم ضيعت وهدرت من الزمن وأنا أركض خلف سراب زائف.. هكذا كان ينبغي أن أنفق أوقاتي في الأماكن الجميلة".

بينما كان يتابع صعود وهبوط الطائرات لمحت عيناه على جبهة الزجاج انعكاس صورة رجـل يجلس فــي ركن منزو.. وقد تبعثرت حــوله عدة حقائب صغيرة وأكياس بلاستيكية.

استرعى انتباهه هيئتــه التي استبدت بهــا الفوضى.. ولاسيما لحيته التي يبدو أنها لم تحلق منذ فترة.. رمقه بنظرة ساخرة لا تخلو من إشفاق ومضى.

استمر في تسكعه وقد غمرته المسرة والنباهة.. ألقى ابتسامات متكلفة هنا وهناك.. أرسل نظرات متلصصة إلى الفتيات ذوات القوام الفاتن وهن يجلسن بعبثية جذابة.

لم يشعر بمثل هذا الشعور البهيج منذ أمد بعيد.. ها هو ذا يتحكم بوقته ويصرفه كيفما اتفق.. كمــا أنه أدرك فــي هــذه التجربة الغنية والفريدة أن الزمن يمضي سريعاً في الأوقات السعيدة.

وقع بصره على أشخاص كثر.. حالات متنوعة وغريبة.. إلا أن ذا اللحية الطويلة الذي كان مستغرقاً في نوم.. يبدو للناظرين إليه أنه هانئ.. أثار في صدره نوعاً من الريبة حين مرق بجواره وهو متوجه صباحاً إلى القاعة النهائية رقم (٤) .

لن ينسى هذا اليوم إطلاقاً.. مر هذا الخاطر في ذهنه وهو قاعد ينتظر موعد إقلاع طائرته.

بغتة.. تناهى إلى سمعه صوت أنثوي مرهف يردد اسمه ويرجوه أن يتوجه إلى إدارة السوق الحرة.

استفسر عن الأمر.. أصابه الدهش والفرح معاً حين علم أن قسيمة مشتريات السوق الحرة قد فازت بجائزة قيمة.

لا شك أن نباهته كانت مؤمنة بأن الحظ قد وهبه يوماً آخر من المتعة والفرجة في هذا المكان الساحر.

هدية فاخـــرة.. إضافة إلى قبلات التهنئة من شفاه مكتنزة.. بعض الصور للذكرى.. انتهى كل شيء بسرعة.. غادر تلك اللحظات السعيدة دون أن يعتريه أدنى شعور بالندم إزاء هذا التأجيل الجديد.

غير أنه أصيب بشيء من التوتر حين أخبرته مسؤولة الحجز أن عليه الانتظار ثلاثة أيام حتى موعد الرحلة التالية.

فـي البداية أحس بنـــوع من الانقباض.. فموظف الأمن قد ختم جوازه.. إذن لا بد من البقـاء هنـــا.. فضلاً عن أنه لا يملك أدنى ميلٍ للعودة إلى الماضي الذي يحسب أنه قد تحرر منه.

قوة خفية دهمته فجأة.. جعلته يسترد قدراً من الرضا الذي انتابه حين اقتنص الفرصة الأولى.. أخذت تجول في ذهنه أفكار نبيهة:

" أين المشكلة.. فلتكن ثلاثة أيام.. سأعدها إجازة من نوع آخر.. سأمزح وألهو مع البائعات الحسناوات ذوات التنورات الضيقة والقصيرة.. سأتعرف إلى أشخاص من بلاد بعيدة.. سوف أتلصص على الفتيات الجميلات وأغازلهن.. سأتناول الوجبات الدسمة دون رقابة ونصائح من زوجتي.. سأنفق الوقت بعبثية لا حدود لها.. كمن يشرب الخمر حتى الثمالة.. سأجعلها تجربة ساحرة وثرية أشبه بالحلم".

ولكن شيئاً ما طرق رأسه فجأة وسأله:

"أين ستنام.. وكيف ستستحم.. وهل ستبقى مرتدياً الثياب نفسها طوال هذه الفترة.. ماذا عن الألبسة الداخلية؟".

إلا أن نباهته سرعان ما استيقظت وردت بحماسة:

" أوه.. لِمَ هذه الخواطر المزعجة.. يوجد هنا حمامات ومساجد ومطاعم ومحلات وزوايا منعزلة.. لا لا.. لا داعي لهذه الأفكار الموحشة إطلاقاً".

فكر بالبحث عن ركن مريح وآمن يضع فيه أغراضه فقد غدا حمله ثقيلاً.

مر بجوار ذي اللحية الطويلة التي بدت وكأن اللون الأبيض قد شرع بغزوها.. فندت عنه ضحكة فاترة.. فالرجل مازال ماكثاً في زاويته.. ويبدو أن حاله باتت أكثر استقراراً.. غير أن نبيه محظوظ أشاح بوجهه عنه.. فلا داعي أن يعكر مزاجه في التفكير فيه.. ولكن أليس وضعهما متشابهاً تقريباً.. بالطبع لا.. إن هذه المقارنة ضرب من الهراء.. فهذا المسكين يقبع هامداً ساكناً.. أما هو فالحظ يجاريه.. وهاهو ذا يحصد الهدايا والدعوات والمفاجآت.

بعد عناء.. وجد أن أنسب مكان يستقر فيه هو المساحة الخاوية بجوار ذي اللحية البيضاء.. على أن نباهته حذرته أن هذا الإجراء لا يعدو أن يكون سوى حل مؤقت ريثما يعثر على فسحة تليق به.

انهمك في ترتيب أغراضه.. تعمد التظاهر بالانشغال.. أخذ يفتعل حركات توحي بأنه على درجة كبيرة من الأهمية.. إلا أن هذا كله لم يمنعه من استراق النظرات إلى جاره بين الفينة والأخرى.. الذي بدا غير مكترث به على الإطلاق.

ما إن مضت ساعات قليلة حتى بدأ يشعر بأن الوقت ينصرف ببطء شديد.. والطعام لم يعد لذيذاً كما كان في اليوم الأول.. التجـوال في المحلات أصبح مملاً.. المزاح والمرح مع البائعات الحسناوات بات تصرفاً سمجاً وممجوجاً.. أمست الأشياء والأوقات تميل إلى الألوان الداكنة.

لم يكن يتوقع أن الأيام الثلاثة ستمر على هذا النحو من الكآبة والضجر والبؤس.

كان أول الواصلين إلى القاعة النهائية رقم (٤).

جلس في المقعد الأول من الصف الأول قبالة بوابة الممر المؤدي إلى الطائرة.

لحظتئذ استرد نوعاً من الراحة والاطمئنان.. فأخذ يوزع ابتسامات مصطنعة على كل من كان يقع بصره عليه.. على نحو بدت فيه تلك الابتسامات ساذجة إلى حد البلاهة.

نظر إلى ساعته.. وجدها تشير إلى الرابعة عصراً.. تساءل:

"هل يمكن أن يشرق حظي من جديد.. وأظفر بجائزة أخرى".

فعلاً.. حدث ما كانت تتوقعه نباهته.. إذ قاطع تخيلاته صوت رصين:

ـ السيد نبيه محظوظ.

حين التفت نحوه.. طالعته قامة رجل أنيق.. رد بنبرة متهدجة.. وعينين مبتسمتين:

ـ نعم.

ـ أود أن أهنئك.. لقد فزت بالجائزة الترويجية التي تمنح شهرياً لأحد المسافرين.

هتف بذهول:

ـ أحقاً ما تقول؟

أجاب الرجل الوسيم بصوت هادئ:

ـ نعم يا سيدي.. عشرة آلاف دولار.

حمل حمله الثقيل ورافق السيد الأنيق.. وقد تورمت روحه بأشد مشاعر الغرور والأنفة.. إلى الحد الذي راح يوزع فيه نظرات مفعمة بالتكبر والتباهي.

انزاح السفر إلى اليوم التالي.. الذي حفل بمفاجأة جديدة.. ثم ما لبث أن تأجل الرحيل عدة أيام أخر.. تدفقت الهدايا والجوائز والمكافآت.. فاستحال التأجيل حدثاً عادياً.. وغدت حاله وكأنها أمر مقضيّ.

تسلل في كل مرة إلى الزاوية نفسها.. قبع بجوار ذي اللحية البيضاء.. ظن أنهما باتا يتشاركان الألفة والأنس.. جرب غير مرة الاقتراب منه.. التحرش به.. التودد إليه.. غير أنه لم يتلق منه سوى نظرات الازدراء.

تتابعت المفاجآت وتوالت الانزياحات.. إلى أن جاء يوم توجه فيه نبيه بخطوات متثاقلة صوب القاعة النهائية رقم (٤).. وفي داخله يقين بأن الأمر لا يتعدى أن يكون سوى بضع دقائق وينفجر حظه من جديد.

بطبيعة الحال لم يعد يجلس في المقعد الأول من الصف الأول قبالة بوابة الممر المؤدي إلى الطائرة.. إن هذا السلوك لم يعد يناسبه فحسب.. بل أمسى تصرفاً مستهجناً.. فمكانه الطبيعي

في الجهة المعاكسة للبوابة.

أعلنت الساعة الجدارية الرابعة عصراً.. خمس دقائق بعدها.. عشر.. خمس عشرة.. إلا أن شيئاً مما كانت نباهته تتوقعها لم يحدث.. اقترب موعد إقلاع الطائرة.. وبقي الوضع على حاله.. شعر بنوع من الانقباض وبأن خطأ ما قد وقع.. ولا بد من أن يستدركه المسؤولون عنه ويبادروا إلى إصلاحه فوراً.

فــي تلك الأثنــاء كانت البوابة المؤدية إلى الطائرة قد ابتلعت الركاب جميعهم.. نهض من مكانه بروية.. سار بخطوات وئيدة نحو البوابة.. قبل عدة أمتار.. انحرف تجاه مدخل القاعة النهائية رقم (٤).. عبرها دون أدنى اعتراض من موظفي الشركة.. فقد بات سلوكه هذا أمراً طبيعياً.

انساقت قدماه نحو ذي اللحية البيضاء.. بينما كانت نفسه تحدثه:

"من المفيد بل من الضروري أن يبادر الشخص النبيه بتقديم بعض التضحيات الصغيرة أمام تحقيق أمنياته وأحلامه الكبيرة".

تهاوى بجوار ذي اللحية البيضاء ولاذ بالصمت.. ثم ما لبث أن سأله بضراعة مستفسراً عن هذا التغيير المباغت.. غير أن ذا اللحية البيضاء لم يتفوه بكلمة.. بل رمقه بنظرة هازئة.

استشعر في تلك الهنيهات أن إحساساً مريباً شرع بالنمو في داخله دون أن يكون بوسعه السيطرة عليه.

توالت الانكسارات وبات مزيج من الخيبات والإحباطات عنوانه الجديد.. اكتشف بعد فترة أن بطاقــة الطائرة لم تعد صالحة.. لم يعر الأمر أية أهمية.. كما أنه لم يبادر إلى شراء واحدة جـديدة.. فقد بات منشغلاً في البحث عن الأسبــاب التي جعلت حظه يصاب بتلك الانتكاسات المتلاحقة.

غدا ذو اللحية البيضاء ملاذه الآمن.. فهو آخر الدلالات التي بقيت على حالها ولم تتغير.. بات العالم الذي صنعه ذو اللحية البيضاء لنفسه هو السقف الذي يستظل بـه.. ويستمد منه أسباب القوة والأمل والنباهة أيضاً.

حين اكتشف أن جواز سفره غدا عديم الفائدة أصيب برعشة خفيفة.. ما لبثت أن تلاشت كمن لسعته نسمة باردة عابرة.

لم ينقطع عن زيارة القاعة النهائية رقم (٤).. ربما يستيقظ حظه من جديد.. ولكنه بدأ يواجه قليلاً من المعاناة من موظفي الشركة الذين كانوا يحاولون دفعه رأفة ورحمة به إلى بوابة الممر المؤدي إلى الطائرة.

فجأة لاحظ أن اللون الأبيض قد غزا الرؤوس.. خطوط الزمن قد حفرت أخاديد في الوجوه الجميلة.. الجدران شاخت.. الأسقف شابت.. البلاط الأنيق بات مفروشاً بالأشواك.. الألوان الشاحبة ملأت الجهات.. الأصوات أصبحت خشنة.. الوجوه أمست مسطحة.. الفتيات القبيحات ينتشرن في الأرجاء.. التنورات القصيرة والضيقة استحالت طويلة وفضفاضة.. متعة تناول الوجبات الدسمة تبخرت.. طعم القهوة المفلترة بات كالعلقم.

ارتد إلى مكمنه بصعوبة.. فاضت روحه بالوحشة حين وقع بصره على الفراغ.. ذو اللحية البيضاء لم يعد له أدنى أثر.. اختفى.. تلك كانت من أشد المواقف قسوة وأصعبها.. يبدو أن هذا

الموقف قد غير مساره إلى الوجهة التي اتخذت منذ هذه اللحظات طابعاً مفزعاً مستدعياً قلقاً جعله يشعر بأن دوامة لا قرار لها قد عصفت به.. وعلى الرغم من ذلك كله أقعى في الزاوية نفسها ينتظر.. لا بد من أن ذا اللحية البيضاء سيظهر من جديد.. وبأقل من طرفة عين.. كان مؤمناً بأنه لن يتخلى عنه أبداً.

غير أن هذا الشعور لم يدم طويلاً.. فهذا الركن لم يعد يطاق بعد غياب ذي اللحية البيضاء.. فقرر أن يبحث عن البديل.. فهو منذ البداية عد هذا الإجراء حالة مؤقتة.

بعد عناء.. هدته نباهته إلى جهة مهملة.. التقطت عيناه لوحة صغيرة كتب عليها مخرج.. معلقة فوق إحدى البوابات.. دنا منها بخطوات حذرة.. لم يبد مقبض البوابة أية مقاومة.. حين عبرها.. وجد نفسه في ممر طويل يلفه الهدوء والسكون.. تنتصب في آخره بوابة أخرى.. لصق فوقها لوحة صغيرة كتب عليها مخرج.. حينئذ أحس بنوع من الراحة والطمأنينة.. وبدا أنه عثر على ما كان يسعى إليه.

يوماً بعد يوم أخذ نبيه محظوظ يرتب أشياءه الخاصة بشكل منتظم في وسط الدهليز الذي يربط بين البوابتين وكأن هذا المكان بات مستقراً لجسده الواهن.. وعقله المتعب.

مضى زمن طويل متأرجح.. ومازال نبيه محظوظ يمسد لحيته البيضاء بينما ظلت عيناه الذابلتان معلقتين باللوحة الصغيرة الملتصقة فوق البوابة المنتصبة في آخر الممر دون أن يمتلك أدنى جرأة أو شجاعة للاقتراب منها.

❑❑

فتى من هذا الزمان

فائزة داود

كان أحمد شاباً عادياً لا يختلف عن أبناء عصره بشيء، له عينان وفم وأذنان ويدان وساقان و... باختصار يحتفظ الفتى بجميع أعضائه حتى كليتيه ما زالتا في مكانهما ولم يتخل عن أي منهما رغم إغراءات الإعلانات الموزعة على جدران المدينة وجميعها تبدو وكأنها في سباق فيما بينها بما يخص المبلغ الذي ستدفعه للمتبرع.

يسير أحمد كباقي الناس في الشوارع، ينظر إلى المارة ويرفع يده لسائقي السيارات الذين لا يسرعون كثيراً ولا يلوثون بذلته الوحيدة بالوحل، ويتوقف أحياناً أمام واجهات المحلات الزجاجية ينظر فيها إلى بذلته وحين يطمئن إلى نظافتها وخلوها من الثقوب ينتقل إلى قامته المتوسطة ثم إلى وجهه يتحسسه بأصابعه الرخوة ويحمد الله أنه بوجه واحد فقط ولم يفقد بعد أياً من ملامحه.

يحب أحمد الطبيعة البكر وحين يشعر بحزن أو إحباط يهرب من صخب المدينة إلى أحضانها، وأحياناً يضيع بين أدغالها وحين يجد نفسه يعود إلى البيت، وذات يوم قرر أن يكون شخصاً مهماً، وعلم أن الإنسان يكون مهماً حين يعمل وينتج ويفكر، وتذكر أنه لا يملك أرضاً ولا محلاً تجارياً ولا حتى يخرج من غرفته إلا لتناول الطعام أو لينظر إلى حمامات الجيران وهي تنقر الحب والديدان، حزنت الأم لحال ابنها وأخبرته أن ثمة أناساً يعملون وليس لديهم شركة أو محلٌ تجاريٌ ولا حتى أرض، وهؤلاء يملكون جسداً لم يمرض بعد.

خرج أحمد ليبحث عن عمل، وبما أنه يحب الطبيعة فقد اختار أن يعمل مزارعاً في الأرض، وفوجئ بأصحاب الأراضي يرفضونه بحجة أنهم يريدون مزارعاً خبيراً بالطبيعة وبالمواسم، وهو بالكاد يسقي شتول الحبق والبنفسج المزروعة عند مدخل بيتهم الصغير، وكان أحمد سيعود إلى غرفته ليسجن نفسه مرة أخرى بين جدرانها لولا أن أمه أخبرته أن العمل الزراعي مرهق ولا يسد الرمق وعليه أن يفرح لأن أحد لم يقبل تشغيله في أرضه فهناك شركات تشغله بورقة.

فتح أحمد درج طاولته، أخرج منها ورقة قديمة وقرأها "شهادة الدراسة الإعدادية" وضعها في جيبه وراح يطرق أبواب الشركات ويعرض عليهم كنزه الثمين، لم تكن الورقة وسيطاً يحظى بثقة أو رضا مديري الشركات، فهي صفراء تتوزع عليها حروف رمادية، ونموذج كهذا لم يعد مرغوباً فيه في زمن يريد أن يقلب ظهر المجن لكل ما هو عتيق، حيث يصفه بعضهم

بالبالي أو الخشبي، نعم، فالزمن الحالي يحتاج إلى بريق وليونة ورشاقة، وهذا ما كان ينقص الورقة وحاملها، وصارحه بهذه الحقيقة أحد موظفي ما صار يسمى بالموارد البشرية وذلك بعد أن نظر إليه ورأى فيه خامة جيدة يمكن استثمارها بسهولة، فأعضاؤه كاملة لم تمس ربما حتى من قبل امرأة ورأسه يعمل بما يملى عليه، وقدر أن تكون كتلة جسده مطواعة، فقط هذه الورقة الصفراء المجعدة تقف عائقاً أمام استثماره، هذا ما أضمره ذلك الموظف الأنيق الذي يرتدي بذلة رسمية وربطة عنق ونظارة بالكاد تغطي عينيه الصافيتين.

أعاد إليه الورقة المهترئة ونصحه بتصويرها لتناسب المرحلة الحالية وتتناغم مع مستندات الشركة وأوراقها الجديدة والناصعة البياض. عاد أحمد في اليوم التالي مع ورقته، وضعها أمام الموظف وهو يصفها بالجديدة لدرجة أنه يستطيع إن أراد أن يذبح بها عصفوراً، يا للتشبيه البليغ!. همهم الموظف وهو يضع الورقة أمامه ثم يفتح مصنفاً ويضعها بين دفتيه وينظر إلى أحمد الواقف أمامه، وعلم الشاب أن هندامه يجب أن يكون كالورقة.

قاطعه: هل تقول أنني يجب أن أصور ثيابي لتعود جديدة كما صورت الورقة؟

ـ لا، لا، ليس هذا ما قصدته فهم لم يخترعوا بعد جهاز تصوير يجعل الثياب جديدة.

استغرب أحمد ما سمعه وعلم من الموظف أن الثياب ليست بأهمية الورق، ولذلك ترمى بعد أن تبلى وتستبدل بقماش جديد وزي مبتكر.

فتح الموظف درج مكتبه وناول أحمد ألفي ليرة ليشتري بها ثياباً جديدة تليق بموظفٍ في الشركة، ثم أخبره بأن المبلغ سيقتطع من راتبه بعد مرور شهر على البدء بالعمل.

دخل أحمد إلى الشركة في اليوم التالي ببذلة رسمية وربطة عنق وحذاء جديد تماماً كما حدد له الموظف المسؤول عن البروتوكول، أو كما يقتضي نظام الشركة العام، واكتشف منذ اليوم الأول أنه لن يجلس على كرسي فاخر وأمامه طاولة كباقي الموظفين، كما أنه لن ينعم بدفء المكتب شتاءً ولن يتلذذ ببرودته المنعشة صيفاً، عمله مختلف تماماً، إذ علم من موظف مخضرم أن عليه أن ينسى أنه إنسان، ورأى أحمد الموظف وهو يرفع يديه في فضاء المكتب ويقول: ستكون يا بني حمامة، ثم يمد يده على ظهره، وحماراً عند الضرورة، ثم دفن الموظف رأسه في درج المكتب وأخرجه، ونعامة إذا تطلب الأمر، تدفن رأسها في أقرب حفرة، باختصار عليك أن تكون أعمى وأخرس وأطرش.

لم يعترض أحمد على تعليمات مديره أو المسؤول عنه، وصار حمامة وحماراً ونعامة، واكتشف أنه لكي يكون منتجاً وبقيمة حقيقية يستطيع أن يكون بلا عينين وأذنين ولسان، وبعد فترة لاحظت الأم أن وحيدها صار يرفرف بيديه في الغرفة وأثناء خروجه إلى العمل وسمعته يهدل كالحمام، ثم يركع على ساقيه وينقر الحب ويبحث في التربة الرطبة عن الديدان وأحياناً ينبش في الأرض بأظافره ويضع رأسه في الحفرة، لكن أكثر ما أزعجها تقليده لنهيق الحمار حيث كان يمنعها أحياناً من النوم، وأحياناً كان يضع على ظهره سريره ويدور في أنحاء البيت الصغير ويصعد إلى السطح ثم يعود إلى الغرفة وينام.

وذات يوم أراد أحمد أن يذهب إلى عمله سيراً على قدميه واختار شارعاً تعج محلاته بالمرايا المصقولة وأحب أن يرى بذلته الرسمية وربطة عنقه وحذاءه اللامع، فوقف أمام مرآة طويلة ونظيفة فلم ير شيئاً، تذكر أنه أعمى، فتخيل نفسه في المرآة حماراً بجناحين يحمل ما يفوق طاقته ويضع رأسه في حفرة عميقة، ولم يكن هذا التخيل ليزعجه لأنه ببساطة تخيل جميع الناس على شاكلته.

مناقصة

سعاد محمد القادري

آلامٌ أوجاعٌ كثيرة تغزوه كل لحظةٍ، مسكناتٌ مهدئات، لا تسكن ولا تهدئ صراخ ألم ينتابه كل حين.

تثقب جلده الذي لم يعد فيه موضع لعلاج جديد.

رفع كفيه إلى السماء ضارعاً متوسلاً، انحنى، شم تراب الأرض، بكى:

يا رب ساعدني وإلا.. فيا رب خذني، أرجوك..!

إن هذا الشيء الذي يجثم في صدري ثقيل جداً كصخرةٍ سوداء.. ويضرب نبضي كمطرقةٍ صدئة بيد نجارٍ بارع، ألف مهنته فصار يؤديها غيباً. كلهم يتألمون.. لكن ألمي مختلف.

تأوه فجأةً، نظر إلى سرير الشاب المقابل له، مكشوف الجسد إلا من ورقة توتٍ فقد أحرقت جسده الكهرباء، فهو يبكي بصمتٍ، وأحياناً يصرخ..، يهذي..، ينادي أشخاصاً لا يسمعونه ثم يهدأ إثر لمسةٍ مسكنةٍ ليد ممرضةٍ جميلة.

(من يرى آلام غيره تهون آلامه...) تمتم في سره.

عشر سنوات وهو يحاول التعايش مع ألمه يضع يده على الجانب الأيسر من صدره.

تسربل حزنه المكتوم، وآلامه التي تزداد وتشتد ولا شيء يكبح جماحها.

ران صمتٌ طويلٌ بينه وبين نفسه، .. الطبيب يحدثه وهو مسافر بأفكاره بعيداً جداً.

موقن هو بأن شيئاً ما لمس روحه فغيرها وسعى الحزن حثيثاً إليه، يتنفس بمشقةٍ كبيرة، يبحث عن هواءٍ صافٍ.

وصفوا له الأماكن المرتفعة، لم يجد بداً من تسلق الجبال، طبعت الدماء المهدورة من قدميه رسم أقدام على الصخور وتابع المسير، شعر باختناق أكبر، نزل إلى الأودية، استاف رمل الصحراء، وهناك صرخ، صرخ بأعلى صوته باسم حبيبته..

ردد الصدى النداء معه، وتحول إلى رفيق لازمه في سيره، وكلما ناجى حبيبته بكلمةٍ ناجاها مثله، غار منه وأغار عليه، أمسك به من حنجرته وأراد خنقه، تعاركا طويلاً ولم تظهر الغلبة لأحد الطرفين، دخل أحد الكهوف ليستريح من وعثاء رحلته، هناك كتب اسم حبيبته على

الصخور وصرخ باسمها فلم يشاركه أحدٌ..!

آلامه تزداد وتشتد، نصحه الأطباء بإجراء عمليةٍ جراحيةٍ، تشاءم وابتلع غصةً في حلقه ومضت به أفكاره بعيداً جداً ثم نطق بصوتٍ يشبه الفحيح:

(آخر الطب الكي) إذاً لا مناص من الجراحة.

تمتم الطبيب: لا مناص من استئصاله ورميه بعيداً واستبداله بقلبٍ جديد، يضخ بانتظام أكثر، ويمتلك القدرة على تحمل هذه الحياة بقسوتها وجبروتها.

نظر إلى الطبيب بعيني الرجاء:

هل من مجال للانتظار قليلاً..؟!

لم يجبه بكلمةٍ واحدة بل حملق به ورفع حاجبيه وأنزلهما.

وأخيراً خضع للأمر.. لملم أشياءه الثمينة، أوراقاً ودفاتر وصوراً شخصية، وضعها في حقيبةٍ، سلمها لصديقٍ له قائلاً:

عندما أغادر هذه الحياة، تجد في هذه الأوراق ضالتك، وأنت حر التصرف بها.

كتب وصية، سلمها لقريبٍ له.

دار بيوت القرية بيتاً بيتاً، طلب السماح عن ذنوبٍ كثيرةٍ فعلها بحقهم، قبلوه وقبلوا اعتذاره ولوحوا له بأيديهم ومضى إلى المشفى حيث موعده مع استئصال ألمه الممض.

هذه المرة لن يخلف موعده ولن يتردد، فقد رأى بأم عينه كيف كانت النساء المسنات والشيوخ يأخذون موعد إجراء العملية الجراحية بفرح غامر، كأنهم مدعوون لحفلٍ فني ساهر، أو وليمةٍ دسمة.

تمدد على السرير بثوبٍ أخضر طويل والشرائط والأجهزة وآلات التصوير تحيط به وتحاصره من كل جانب، نظر إلى السقف الأبيض، بسمل وبدأ قراءة الفاتحة لكنه أنهاها عند نستعين ولم يكمل قراءتها، فقد ذهب إلى عالمٍ آخر، تلفازٌ يعرض أمامه أكثر من أربعين سنةٍ بما فيها من أسماءٍ وأشخاص، رجال ونساء، وأماكن زارها.. صور حياته منذ نعومة أظفاره وإلى لحظة البسملة وقراءة آياتٍ من سورة الفاتحة.

عندما أفاق تساءل في نفسه كم لبث يوماً أو بعض يوم، بحالةٍ مختلفةٍ تماماً وجد نفسه، هنأه الطبيب بالسلامة وبخلاصةٍ من القلب المشؤوم.

كان صعباً عليه أن ينسجم مع وضعه الجديد واتسمت نظراته بالحيرة، وتكللت ملامحه بالبلاهة.

نظر في المرآة ظن أن هذا الذي تتدلى صورته داخل إطار المرآة رجل يشبهه ليس إلا...

كائنٌ آخر يطل عليه في المرآة يشبهه قليلاً جداً...

قال له الطبيب إن عليه أن يبدأ بالبحث بنفسه عن قلبٍ جديدٍ، قلبٍ مطابقٍ لمواصفات القلب القديم، لكنه سليم خالٍ من الشقوق، ولا آثار لخياطةٍ أو ترقيعٍ في جوانبه.

راق له أن المدة الممنوحة له كمهلةٍ لاستكمال نقص نفسه هي ثلاثة أشهر...، وقتٌ كافٍ لإيجاد بديلٍ مناسبٍ بهدوءٍ ودون تسرع.

توغل في زحمة النساء، في الأسواق، في المحلات التجارية، في الحدائق العامة، أمام

المدارس والثانويات، عند أنفاق الجامعات، وعلى مواقف السيارات.

لم تهتز شعرةٌ واحدة في رأسه ولم يشعر بأي شيء، بل على العكس، اتسمت نظراته بالقسوة، وارتسمت على شفتيه علامة تقزز واشمئزاز، أحس بأنه مغتربٌ عن ذاته، منبوذٌ في جزيرةٍ نائية، تساكنه الوحوش والأفاعي والسحالي، وحتى الحيوانات المنقرضة أحس بها جيشاً يسير معه، يرافق ضياعه وغربته. قادته قدماه لواحات أملٍ كان يفيء إليها في فيفاء أيامه لكنه أضاع الفيء ولم يجده..!

أعلن عن مناقصةٍ واستدراج عروض بالظرف المفتوح، ونشر الإعلان بالصحيفة المحلية.

بعد أيام تهافت المتنافسون لتقديم عروضهم، لكن الوقت كاد يدركه، وهو ما زال يقلب ويفكر ثم.. يرفض.

إنها أصعب عمليةٍ تواجهه في حياته ومع هذا فقد استعار صبر أيوب وانتظر، رغم أن أعصابه باتت في الرمق الأخير.. هي أيامٌ معدودةٌ بينه وبين قدره ولا تقدم يلحظ.

كرر نشر إعلانه وبشروطٍ أكثر إغراءً، لكن المواصفات لم تكن تأتي متطابقة.

سار بمحاذاة النهر، تمشى طويلاً، عشرات الصيادين ينتشرون على طرف النهر، يرمون خيوط سناراتهم بعضها يهتز بسمكةٍ وبعضها يرتد خائباً.

تأمل حالهم الذي ذكره بحاله إلى حد بعيد، ومضى بعيداً حائراً حزيناً.

بعد يومين، وبينما كان يضع النقاط الأخيرة على حروف حياته في انتظار موتٍ محتم، رن جرس الهاتف ليخبره طبيبه أن أحدهم جلب عرضاً جديداً وبدا ملائماً جداً.

وشرع يتفق معه على عملية التسليم وفعلاً نجحت العملية في اللحظة التي فقد فيها الأمل تماماً.. لكنه أتى وقد أمسكت به سنارة أحد الصيادين المبعثرين على طرف النهر...

تأمله طويلاً، ثم ضحك بشدة ضحك كما لم يضحك طيلة حياته الماضية حين رأى قلبه ذاته بين يديه مرة أخرى.

□□

الرجل الذي تبخر

نبيل حاتم

ذاب الرجل، هكذا مثل مكعب سكر ألقيته في كأس شاي، تلاشى وأصبح مجرد خطوطٍ هلاميّة تبخرت وتصاعدت ثم ضاعت في فراغ المكان، لا.. الكلام ليس مجازاً، ولا لغة غامضة في قصيدةٍ نثرية.

رجل كامل، ذاب أمام ناظريَّ، بدأ الذوبان من ذؤابات شعره فجبهته ثم عينيه وباقي الوجه، وتناقصت رقبته حتى اختفت بين جدران قبة قميصه الذي بدأ ينهار كلما تلاشى انش من جسده، حتى تكور فوق بنطاله الفارغ فوق الأرض، وحين رفعتُ رأسي لأنظر أسفل كرسيّه، مشدوهاً، مصدوماً، أضرب خدي للخروج من الحلم إن كنت أحلم، شاهدت جوربيه يضمران في حذائه، ثم يلامسان بلاط المقهى، خارج الحذاء الخاوي. نعم لقد ذاب الرجل تماماً، كان جسداً حياً أمامي وكانت تبدو على محياه علائم يأس ممزوجةٍ بألم دفين، وبثوانٍ قليلةٍ تبخر.

كنت أنوي الاحتفال بعيد ميلادي الخمسين وحيداً قبل منتصف الليل، حين دخل الرجل المقهى، استأذنني أن يجلس إلى طاولتي، رغم أن كل طاولات المقهى في هذه الساعة كانت خالية ولم يكن في المكان غيري. أومأت له برأسي أن تفضل، وأنا أتوقع أن يبادرني بالكلام ليوضح السبب المنطقي للجلوس معي، كأن يقول: "ألم تعرفني؟ لقد جئت كي أحتفل معك بعيد ميلادك". لكنه وبصمتٍ، أخرج من حقيبته ورقةً بيضاء وقلم رصاص وبدأ الكتابة دون أن ينظر إلى وجهي.. هي دقائق فقط وبدأ الذوبان العجيب، وأنا تلفني الدهشة، مشوشٌ تائهٌ بين مصدق وغير مصدقٍ لما تشاهده عيني.

زادت الموقف غموضاً، امرأةٌ دخلت المقهى كعاصفةٍ ترعد وتزبد، اخترق صوتها الحاد رأسي وهي تصرخ بي، بينما تعصر بين يديها قميص الرجل الذي ذاب أمامي: "أين الرجل الذي دخل قبل قليل؟ أين أخفيته؟ هل تظن أني لا أعرف ألاعيب الرجال".

صامتاً كنت كالكرسي الفارغ أمامي، قرّبت وجهها حتى كاد أنفها يلامس أنفي، صرختْ وحرارة أنفاسها الكريهة تلفح وجهي:

"أين أخفيت زوجي؟"

مددت كفاً مرتجفة أشير إلى بنطاله المتكور على الأرض وتأتأت كلاماً مبهماً بالكاد خرج من فمي. صرخت بي من جديد: "قل أين ذهبتَ به؟". وقفتُ محاولاً تجاهلها والخروج من

المقهى لكنها وضعت كلتا يديها على صدري ودفعت بي بعنف تعيدني إلى كرسيٍّ. كانت امرأة خمسينية ضخمة، طويلة، كدسّت على وجهها ألواناً شتى من حمرة الشفاه البنية الغامقة إلى اللون الكحلي فوق جفنيها والدائرتين الحمراوين على خديها كخدي البلياتشو.

وعادت تكرر العبارة نفسها ولكن بحدة أكثر. شعرت بغثيان ودوار ثقيل...

أنا ميتٌ، حتماً أنا ميتٌ، نعم، لا شك أني ميتٌ وهذه بداياتُ عذابِ القبر، أعادتني المرأة العملاقة إلى كامل قواي وهي تربت على خدي وقد هدأت حدتها، وخف صوتها وهي تقول كمعلمة تستدرج تلميذاً مذنباً:

"قل لي يا شاطر أين ذهبت بالرجل الذي كان يجلس أمامك؟"

تمنيت من كل قلبي أن يكون لدي جواب لسؤالها، أن أفسر لها ولي ما رأيت، منذ دخل الرجل المعجزة إلى المقهى حتى رؤيتي لهذه المصيبة أمامي. عادت فكرة أنه لا شك حلم وسأفيق منه حتماً تراودني، لكن المرأة الضخمة سحقت هذه الفكرة أيضاً، وهي تؤكد لي أني مستيقظ جداً، حين أمسكت بياقتي من تحت ذقني، نزعت القميص عن جسدي النحيل وألقته أرضاً فوق قميص الرجل المتبخر ثم أخذت تهزني بعنف فيرتطم رأسي بمسند الكرسي عدة مرات وهي تصرخ كالمجنونة:

"هيا.. انطق.. قل لي أين أخفيته" رفعت ركبتها الضخمة وحشرتها بين فخذي وأمسكت بأصابعها الفولاذية رقبتي، ثم أخذت تضغط بإبهاميها على حنجرتي وتهز رأسي كما يهز طفلٌ شرسٌ مشاكس لعبة يكرهها قبل أن يمزقها.

شعرت أن قواي قد تلاشت وأني فقدت أي أمل بالمقاومة.

إذن هكذا سأموت، ستتحقق نبوءة تلك العرافة "ستموت يا بني غرقاً، دون ماء، ستختنق بين يدي امرأة كالإخطبوط، في عيد ميلادك الخمسين".

من طرف عيني التي كادت تخرج من محجرها رأيت أجزاء الرجل تعود شيئاً فشيئاً لينمو جسده بدءاً من قدميه داخل جوربيه إلى الأعلى حتى قمة رأسه، وقبل أن ألفظ آخر أنفاسي، كنت ألوح بيدي وأتململ محاولاً لفت انتباهها إلى أن الرجل قد اكتمل وعاد. وقف عن كرسيّه وأسرع يمسك بكتفيها ويبعدها عني. كان قميصه ما زال على الأرض لكنه يرتدي قميصي. هدأت ثورتها، استدارت لتواجهه، ضحكت بصوت عالٍ فابتسم لها.. تأبطت ذراعه واتجهت تشده نحو الباب، لكنه تمهلها قليلاً وعاد إلى ورقته وقلمه على الطاولة.. كتب جملة صغيرة في أسفل الورقة. تحت الكلمات التي كان قد كتبها قبل أن يبدأ الذوبان.. ثم ترك القلم فوق الطاولة، نظر إلى وجهي الملون بزرقة ما قبل الموت، وابتسم وأشار إلى الورقة وهو يغمز بعينه، ثم تأبط ذراعها وخرجا..

سحبت الورقة نحوي رفعتها وقرأت ما كتب الرجل عليها وفهمت القصة كلها.

□□

للوطن رائحة أخرى

هالة المحاميد

أما آن للريح أن تهدأ في جوف القلب الصارخ كامرأة في وادٍ سحيق..؟ أما آن للسنونو الراحل أن يعود ليملأ الكون غناءً..؟ أما آن للزمن أن يقف..!! فتعود أمنيتي الطائرة من بين شفتي وترتسم أمامي واقفاً كما رأيتك أول مرة..؟

الوطن يقف على حد الخنجر..، والجثث تترامى في كل الأمكنة..، كل الأجساد قابلة للذبح والحرق والتشويه..، كل الشوارع صارت مسرحاً للقنص والتفجير..، الموت يصير مجرد لعبة.. لعبة بطرفين والغلبة للأقوى..!! فلا تتركني لليل الأخير.. إنهم يحملون الموت في أيديهم..! لا تتركني لليل الأخير.. شوكهم يتطاول وسيملأ فمي والوجع لن يهدأ.... أمد إليك خيوط الفرح الباهت وأسألك بحرقة امرأة.. أما آن للزمن أن يقف..؟ لم أدرك يومها أنك جئت لتموت هنا..!! لتدفن كل القصائد في وطن وضعك يوماً في إناء القصيدة.. ولم أدر أنني سأظل بعدك أفتش في متاهات الوجوه الغاضبة أقرأ أسفاري لرجل من غياب... وتعوي الوحشة في صدري وأقف كشمعدان ذابت كل الشموع الموقدة فيه... وأصرخ في العراء كمهاةٍ افترست السباع وليدها... المطر يجلد القلب... والريح تقرع طبول الرعب في كل دواخلي... أتذكر الأجساد المقطوعة بالشوارع الخلفية للمدينة... الرؤوس وحدها تدحرجها الريح في اتجاهات مجهولة... أتذكر المشارح الباردة... صوت الذعر الذي يحدثه صرير أدراجها الحديدية التي تحفظ الجثث... يوم دخلت أحدها شعرت أن الموت يخرج من كل ثقب أراه.. شعرت به يتسرب ككرات البرد ليلدغ جسدي... كل مشرح من تلك المشارح، مملكة موت مرعبة..!! يومها دخلت المشرح لأراك جسداً ممزقاً..!! تغيم الدنيا في عيني ويسكنني قطار الحزن المدمر كلما تذكرت تلك اللحظة.. يجرفني نهر الدمع الحارق إلى جسدك المسجى بين عيني وأدرك أني معك جربت طعم الأشياء المالحة يوم جئتني هارباً من ليل غربتك... أما ان للزمن أن يقف..؟ أقلب صفحات رواية ـ هلسكي ـ (لكي يقف الزمن) وأقرأ بعضاً من طفولة ـ سيباستيان ـ يوم رفض والده أن يخيط له بذلة لحضور المناسبات، ويوم منحته المرأة في المكتبة قطعة (الشوكولا) لأن وجهه ذكرها بوجه ابنها المتوفى.. وأقف.. أفقد الرغبة في القراءة، أصمت... وفي العمق تنتحر روافد

الفرح الأخضر... تأوي ملايين الضحكات الحزينة والوجوه التي غادرها الدفء..!!

أصمت.. وأستحضرك.. لتصبح كل الأشياء أكثر شاعرية.. كل ما حولي يصير أغنية هادئة تداعب الذاكرة.. وحبات المطر على نافذتي تصير هديل حمام ينتظر دعوتنا.. عمر من الغربة هي الذاكرة حين تخزن أو تسترجع أفراحها الجريحة..!! وفضاء للشهوة والحنين هو القلب حين يرسم وطناً بخطوط خضراء ويراه مرسوماً بالدم في أعين الآخرين..!! أنتظرك عمراً وتجيء حلماً هارباً من المصادرة لتموت قبل الوصول إلى شاطئ الفرح.. لكل الأشياء رائحة تميزها... وللوطن رائحة أخرى... رائحة تستعبدنا كلما غادرنا الوطن..!! تعيدني كلماتك عمراً إلى الوراء... وها أنا منذ تركتني تهرب مني الأشياء ويمتد الجرح جرحاً... ها أنا أجوب المدن الباكية وأبكي... ولا أحد يسمع بكائي... وهاهي رائحة الوطن تكبر في ثنايا الحزن الطاغي كغمام لا تفرقه الريح.. وهاهو الوطن يصير أغنية دامعة ترددها حناجر أطفال لم يعرفوا بعد سبب الموت والدمار..!! هذا هو الوطن يا ـ أنت ـ !! الوطن خرافة من خرافات شهرزاد، والقلب محطة جافة تستقبل الفجائع والهزات في صمت..!! تأخذني الطريق إليك... استرجع بعضي يوم كنت عاشقة مجنونة بالشعر وبك... ـ أراغون ـ وإيلوار ـ يصبحان في حضرتك مجرد شاعرين، ظل الأول أكثر شهرة بعد أن خلد عيون ـ إلزا ـ... تمنيت في تلك اللحظة لو تحلل جسدي ذرات لا يمكن جمعها.. لو احترقت كعود يابس لأصير هشيماً تذروه الريح..!! ليست كل الأشياء كما نتمناها تظل جميلة.. أتلحف كآبتي وأستقبل الآتي بعدك وحيدة... ويأتي المطر.. لكنك لم تعد هنا... متعب هو المطر حين يجلد الأجساد ساعة البرد..، ومتعب هو الصدق حين يترك أعماقنا عارية تستقبل روافد الغربة والصمت..!! شوقنا إلى السعادة يدفعنا أحياناً إلى ارتكاب الخطايا البيضاء والحماقات اللامنطقية..!!

وهاهو حبك يهزمني.. يدخلني مدارات الضياع، ويعلمني البكاء على طريقة الأطفال حين تقابل رغباتهم بالرفض..!! جنوني الباحث عن لحظة بيضاء دفعني إليك يوماً.. وما كنت أدري أن جنوني يقودني إلى رحلة حب كبيرة تنتهي بموت أحدنا...!! فهل كان حباً ذاك الذي جمعنا في رحلة طويلة قبل أن نتوحد ببيت ثم يختم القدر قصتنا..؟ كل ما أدريه أنني أحببتك أكثر من الحب، واشتقتك أكثر من الشوق..، تجددت بقلبي كل قصص الحب وكل الكلمات التي خلفها المجنون ولم يقلها لليلى.. كل ما خلفه العشاق أردت أن أقوله أنا.. أن أصوغه قصائد حب لا تموت..!! فمنذ رسالتك الأولى أدركت أن امرأة ما قد أخذت تميمتك وغابت في متاهات الأيام..، امرأة أحببتها أكثر مما يحتمل الحب من حب لكنها باعت وصاياك للريح وأسكنتك مدن الضياع والجليد..!! وكان لا بد أن أوقد بقلبك كل النيران المخمدة.. كان لا بد أن أستعيد من جزر الصمت والغياب لأسكنك قلبي الهارب إليك.. إلى الدفء القادم من حضارات تركت مدنها وغابت كما كل شيء قد يغيب..، وظل سحرها يسري في أوردة الذين مروا بعدها من هناك وهم يتذكرون التاريخ والفن.. ولكن هل يكفي أن نقرر لننسى..؟؟ سؤال طرحته على نفسي مرات كثيرة... وكم هي كثيرة المرات التي قررت فيها أن أنساك لأستريح... لكن حبك كان يكبر بأوصالي كنبتة برية يصعب استئصالها كما يصعب زرعها في غير مكانها..!! حبك كان رحيلاً بحجم الحنين المتنامي بشرايين امرأة أودعت قلبك كل ما تبقى من طفولتها، وراحت تحاول استرجاع ثواني عمرك الطري لتعجنها بين يديها خيوط دفء تلفها حول ليلك الغريب..!! هل يكفي أن نقرر لننسى أوجاعنا وأحلامنا والذين رحلوا دون عودة..؟؟ هل يكفي أن نقف على مفرق الذاكرة نكتب لهم القصائد ليعودوا أحياء..؟؟

دونك المراكب راحلة..!! دونك الأنهار تأخذ ما تبقى بعيداً..!! وأظل بلا أنت... و ـ زوربا ـ

ينسى أن يذكرك في كتبه وقراطيسه... ينسى أن يعلن عنك في حكمته لأعرف أنه ليس الفيلسوف الوحيد وليس الرجل الذي يغري لاتباعه.. لأعرف أنك أكبر من الحكمة وأبقى من القراطيس وأبهى من ـ زوربا ـ في قمة ضحكه المجنون..!!

أرقص في الفراغ.. في الحرائق اللامنطفئة... في الخراب الزوربي.. وأبقى شرسة كليل شتوي يجرح فيه الثلج وجوه الذين يعبرون الشوارع..!! شرسة كرائحة الغربة في مقهى بارد في آخر الشارع من مدينة تمطر فيها السماء جليداً..!! هل يمكن أن تعود قبل أن تحترق المراكب؟؟ قبل أن يخطئ القدر مرة أخرى..؟.. تكسرني اللحظة آلاف الأمكنة بلا أسماء وبلا رائحة..!! تخترقني آلاف النظرات الباكية والأعراس الصامتة... جسدي يرتعش كزهرة تعبث بها عاصفة هوجاء... يحاصرني من كل الجهات... ولا شيء يحتضن غربتي... الحكاية نفسها لم تتغير... حكاية جيل بأكمله.. جيل كان طالعاً كما القصب الأخضر، ثم انكسر في مهب الريح.. كانت الأحلام عريضة فما الذي حدث..؟ نحن حملنا الكلمات إلى سرير الأغاني والأناشيد إلى يتيمة الشفاه... فما الذي حدث..؟ نحن جيل النكبات والنكسات... من القدس إلى الجولان إلى بيروت إلى العراق... جيل من الحالمين الخائبين... جيل من المهزومين الشجعان.. جيل من التفتت... جيل من الصعود والسقوط.. ذلك هو جيلنا.. جيل الأحلام العريضة والغد الأخضر الجميل، جيل الصعود إلى القمة ثم الانكسار والسقوط إلى قمة التفتت... ها... انكسر الحلم..، وضاع النشيد في فوهات المدافع وأزيز الرصاص.. المدن تتشابه..!! والخيبة واحدة..!! كم كنت حالماً يا أنت.. وكم كان الزمن رديئاً..!!

وحدها كلماتك ترن في هذا الخواء المدمر... كلماتك تؤجل فيّ ألف انهزام وألف موت.. أطل من شرفتي وأقرأ زمن الشوارع المتقدة حباً وناراً... أقرأ اللافتات التي تعلن مولد السلم الذي لا يأتي والحب الذي لا يأتي... أقرأ وأبكي موت حكاياتي الخرافية وأساطير الجزر الخيالية.. حزينة أنا ككل مساء منذ غادرني رجل كسر جليدي.. وأحيا بداخلي موسم الود والورد... رجل كان دمه جلناراً يعمد تراب كل الوطن... عشق الشهادة فعشقته أهداه الموت وشاحاً من أرجوان وإكليل غار... فأهداه للوطن... حزينة أنا.. وكم هو مؤلم أن نحزن بمفردنا ونحن نبحث عن وطن.. فسلاماً أيا رجلاً قاسمني دفء الحكاية ووجع السنين.. لملمْ هذا القلب المرتجف ودفئه بيديك المعمدتين بالنار.. امنحني فرصة الخشوع فوق ثراك الطاهر.. لأشهد الولادة من جديد......

❑❑

من جدل الطباق بين الموت والطبيعة إلى جدل العناق بين النثر والشعر في ديوان (للبياض البعيد) للشاعر عصام خليل

محمد علاء الدين عبد المولى

يشكل ديوان "للبياض البعيد" للشاعر عصام خليل (الصادر عام ٢٠٠٩) انعطافة واضحة الملامح في المسار الشعري للشاعر. ولا بد للمتلقي أن يجد في هذا الديوان ما يعيد للأذهان مسألة من الأهمية بمكان على صعيد تأليف كتاب شعري، ألا وهي أن هذا الديوان يعد عملاً شعرياً مطولاً تنسجم قصائده فيما بينها متآلفة أسلوبياً ورؤيوياً لتصنع كتاباً مستقلاً. فقصائد الديوان تنتمي لعائلة واحدة تنظمها وحدة عضوية تشمل الكتاب كله لا قصيدة أو اثنتين. مما جعل القصائد وكأنها فصول قصيرة في سيرة تسرد وقائع موت الكائن البشري. ولا يكفي أن نقول إن هذا الديوان هو تجربة فنية ذات جماليات معينة، بل هو تجربة ذاتية خلقت شكلها الفني على هذا النحو. ولأنها تجربة متكاملة من حيث قوة تأثيرها وبلاغتها الواقعية الأليمة وأسئلتها الفيزيقية والميتافيزيقية على وجه الخصوص فقد كانت تحتاج إلى تجربة فنية جديدة عند الشاعر، الذي تفوق في هذا الديوان على شعره نفسه، وأخذه شوطاً بعيداً في عمق الشعرية الحقيقية. وقد شاءت الأقدار أن تجد تلك التجربة الذاتية الواقعية الكبرى استجابة فنية كبرى لدى الشاعر، دليلاً على أنه يمتلك القدرات الخاصة التي تؤهله ليشكل استجابات فنية جديرة وواثقة من إمكانياتها لمثل هذه التجارب.

إن تجربة الموت تُعدُّ موضوعاً لا نفاد له في تاريخ الأعمال الأدبية، لارتباطه الأبدي والسرمدي بذات الإنسان وجوهر وجوده. ويحدد له الكثير من أسئلته وهواجسه. وترتفع وتيرة الموضوع انفعالاً وخصوصية وجدانية عندما يعاني الوالد موت ابنه البكر في أول مراحل إقباله على الحياة، وفي هذه الحالة تحتاج القضية إلى ممارسة التحدي الفني الأخطر مع تجربة القصيدة. فهل يكتب الشاعر عن موت ابنه كموضوع؟ في الوقت الذي لا يُعدُّ موت الابن حالة موضوعية لدى أي أب، بل من طبيعة الأمور أن يكون هذا الموت متداخلاً جذرياً مع الذات. لذلك سنبقى على طول قراءتنا للديوان نضع في الحسبان أن الشاعر لا يكتب عن موت ابنه كموضوع. ومع أن قضية الموت تقع في الصميم من قضايا الميتافيزيقيا، فإن موت الابن ليس موضوعاً للبطر الفكري ولا نشاطاً فانتازياً أو مجرداً، إنه موت ابن الشاعر وحسب!.

وهذا وحده كاف لأن يبدأ الشاعر بتدوين مرثية مطولة لهذا الابن، معتمداً على علاقته المباشرة بل والموغلة في المباشرة مع ابنه، وهذا حق يسبق حق ضرورة الشعر والخيال والمهارات. وحتى لو كان الأب الذي يرثي ابنه فيلسوفاً هيغلياً، لا بد أن يبدأ من الحسي والمباشر. على أن ذلك لا ينفي امتلاك الشاعر لرؤية حول الموت، لا تغيب عنها ثقافة ولا

بعد فلسفي، ولكن موت الابن ليس شأناً فلسفياً إطلاقاً. والشاعر واعٍ لهذه القضية وقد صرح بها مباشرةً بقوله:

كائناً من تكونْ
أرفضُ أنّي إذا لم تكنْ
أن أكونْ،
وأنّي إذا كنتُ...
كنتَ! ص ١٢٤

ليس موتك يا بني قضية فكرية لنناقشها على أرضية أنا وأنت، تزول الحدود بين أنا وأنت، فنحن لسنا طرفين يبرهن كل منهما على وجود الآخر. الابن ليس (آخر). إنه كون مبثوث في العناصر والأشياء متحد بها حال فيها منصهر مندمج ذائب. وهذا ما عبر عنه الشاعر في قصيدة سماها (الآخر) لينفي أن يحول ابنه إلى طرف آخر، فالآخر هنا هو الأنا وبالعكس.

مَن منّا، لولا الآخرُ، قلبٌ
مثل الله...... وحيدٌ؟
من منّا الحاضرُ؟
من منّا العابرُ؟
من منّا يفتحُ باب العمر
لوقع الآخر كي يأتي؟
من منّا يخشى أنّ الآخرَ
لن يأتي؟
من منّا.... الآخر؟ ص ١٠٢

بكل بداهة وفطرية ودون تنظير وتأملات، هذه القضية: أنت ابني، انبثاق مني وامتداد لي، المسافة التي تظنّها بيننا هي مسافة بين الوريد والوريد، والزمن الذي يبعدك عني هو الزمن الفاصل بين نبضة قلب ونبضة تالية. وليست المسألة في أسبقية من يحقق للآخر ذاته، ولا فضل لطرف على الآخر في هذه القضايا العاطفية المقدسة. لذلك فالفقد والخسران يصيبان الطرفين معاً. ويصبح الغياب معادلاً لسقوط المعنى من قلب الأشياء والمفردات، التي ستبقى مجرد وجود لغوي، كما سوف نرى أن الطبيعة بغياب الابن مجرد مشهد للخواء. ولذلك فإن اللغة الشعرية هنا مشحونة بالمعنى الشعري المتشكّل من انفعال ذات الشاعر بموضوعه على أنه موضوع ذاتي لا موضوع موضوعي، ويفتح الشاعر بهذا التلاشي للحدود بين أنا وأنت، المجال لقراءة خطاب من الحب بين طرفين لا أول فيهما ولا ثانٍ. ولكنه خطاب حب متوتر مصاب بالفقد وعدم الاكتمال، جعل منه الموت حباً فارغاً من دلالة الفرح. بل حول العلاقة بين الأنا والأنت إلى علاقة بين الأنا والموت.

يا موتيَ المصنوع منّي:
كيف أقبرُ نصفَ ميْتٍ
غائراً في نصفِ حيٍّ؟
ولمن سأنفقُ ما تيسّرَ
من مرارات الحياةِ،
ولم يعدْ قلبي يصدّقني
وقد أغلقت حزني دون خفقتهِ،
وغادرتُ ارتعاشته/ الفجيعة
في يديّ ص ٦١

إن تعبير (يا موتي المصنوع مني) هو ملخص لكل ما قلناه عن الأنا والأنت، ويحمل أكثر من معنى دون أن يكون المعنى هو هذا أو ذاك على وجه التحديد.

وفي قصيدة أخرى يقول:

ما كنتُ أعلمُ أنّني
سأضيفُ مقبرةً إلى قلبي،
وأرقد في حنان العشبِ،
ساقية من الألم ص ٧٥

الموت هنا حدث يجري داخل ذات الشاعر/ الأب، فالمقبرة مضافة إلى قلبه، وهذه صورة توجز أدقّ معاني الحنان الأبويّ، من حيث أن القبر يحتضن الابن، ولكن قلب الأب يحتضن القبر بمن فيه، واحتضانه للقبر جعل

منه ساقيةَ من الألم تَرقد في حنان العشب. ابن في القبر ـ القبر في قلب الأب ـ المتحول إلى ساقيةٍ في قلب العشب... حنان في حنان في حنان، يعبر عنه تصويرٍ شعري بمنتهى الدقة والحساسيةَ. ومن اللافت التأكيد على رجوع الابن والأب كليهما في النهايةِ إلى العشب، إلى الأرض، إلى الطبيعةَ... وهي موضوعنا الثاني في هذه الدراسةَ.

فقد تَولدتَ لدى الشاعر صورة كبرى وجد فيها ما يساعد على إيجاد الفضاء الأرحب الذي يكون بمستوى اتساع موتَ الابن، وحاسماً معاناته مع فكرة أن يتخذ من موتَ ابنه موضوعا للكتابةَ يبدي فيه مهاراته الفنيةَ ورغبته في تطويرِ أدواته الشعريّةَ. هذه الصورةَ الكبرى هي دمج هذا الابن بالطبيعة باعتبارها حاضنةَ لكل ما يمكن أن ينبثقَ من رحابةَ موضوع موتَ الابن وتشعباته. ولذا سوف تَطالعنا في الديوان صورةَ الطبيعةَ التي يجري عليها الشاعر كل عوامل الولادةَ والموتَ والتطور والخواء والخصوبةَ المفقودة، كما سنرى كيف تمكن الشاعر من اعتبار الطبيعةَ مشاركاً فاعلاً في الموتَ من جهةَ أنها هي التي تولد وتموتَ بالتوازي والتناسب مع موتَ الابن وحزن الأب.

قد يأخذ الابن صفاتَ الطبيعةَ وقد تأخذ هي صفاتها منه، ولكن في الحالين تظهر الطبيعةَ واقعةَ تحتَ تأثيرِ موته، مستجيبةَ لرؤيةَ الشاعر الذي يعيد تَركيبها وبناءها وفقَ قضيةَ فقدان الابن... ومما هو معلوم في مدوناتَ الأساطيرِ الشرقيةَ تشبيه الإنسان بالشجرة، أو بأي عنصر زراعي تنتجه الطبيعةَ.

مولاي:
أبدلني الدّهرُ
موتاً.. بموتٍ،
وتعلمُ ـ لا شكَّ ـ كم يوجعُ الحقلَ
موتُ النّباتْ. ص ٤٣

يصبح الأب والابن هنا امتداداً للطبيعة كعنصرين يستمدّان ماهيّتَهما كلّ من الآخر (الحقل والنباتَ) باعتبار النباتَ يولد من جسد الحقل كما يولد الابن من جسد الأب. الذي في لحظةِ انكسار دفينِ يتمنى الموتَ للموتَ نفسه عقاباً على ما يفعلهُ من تثبيطٍ لفحوى الطّبيعةَ ومعها معنى الحياةَ:

الموت لموتكَ...،
كيف أطاح بأوّل سنبلةٍ في الحقل
وأعنبِ شحرور في النّايَ؟ ص٥٢

الأب هو الحقل مرةَ ثانيةَ، أي هو من تجلياتَ الطّبيعةَ، والابن تارةَ هو النباتَ وتارةَ هو السنبلةَ، وفي جميعِ الأحوال هو نتاج الحقل الخصيب. ويمكن الإشارةَ هنا إلى أن الشّاعر/ الذكر في تماهيه مع الحقل، إنّما يتماهى مع مفهوم الطّبيعةَ الأنثى/ الأمّ، فالطّبيعةَ هي التي تحمل وتنتج وتنمو كائناتها في جوارها، ولكن الشّاعر يصبح ثنائي الدلالةَ في اتحاده بالطّبيعةَ، دلالةَ الأبوةَ والأمومةَ معاً.

وقبل الدّخول أكثرَ في تفاصيل العلاقةَ العضويةَ بين الطّبيعةَ وموتَ الابن، يمكن الاستئناس بجدول يبين أن الديوان اتّخذ من محور الطّبيعةَ التيّ مهيمنةً على أجواء اللّغةَ والصّورةَ والرؤيا. والجدول يتضمن حقلين الأول فيه أمثلةَ من مفرداتَ الموتَ ومتلازماته، والثاني مفرداتَ الطّبيعةَ ومتلازماتها وسنطلقَ اسم (ثيمةَ) على كل من الحقلين:

ثيمه الموت	ثيمه الطبيعه
جثّة	حقل
قبر	نباتَ
كفن	خصوبة
موتَ	ثمر
ظلام	ماء
وجع	فجر
قهر	حياة
بطش	وردة
فجيعة	أشجار
انكماش	انهار
تقصف	غناء

رحيل	ريحانة
يرقد	شروق
تندف	عشب
اجتثّ	يخضرّ
مقبرة	ضفاف
ألم	شتاء
يبست	برعم
بياض	نعناع
فقدون	غدران
إلخ...	إلخ...

إن هذا الجدول ليس نتيجة عمل إحصائيّ وهو لذلك ليس نهائياً، ولكنه مع ذلك يعطي صورةً واضحة لا لبس فيها عن تجاور وتلازم ثيمة الموت مع ثيمة الطبيعة. والمدقق ولو بصورة سريعة في مفردات كل حقل مقارناً إياها بمفردات الحقل الآخر سيكتشف بدون عناء أن الشاعر اعتمد مبدأ الطباق بين المفردات. وأسلوب الطباق قائم كما نرى ونعرف على التناقض بين فكرتين أو صورتين يولد عنهما تناقض في المعنى والدلالة بطبيعة الحال. ويُعدُّ الطباق من أبرز الأساليب التي تخلق توتراً شعرياً في اللغة لما يحتويه من قدرة على الحركة والحركة المضادة، مما يتيح لي أن أدعوه (جدل الطباق). جدل يؤسس لعلاقة حيوية إبداعيّة بين مفردات الموت ومفردات الطبيعة. ومن الواضح أن معجم الطّبيعة في تجربة ديوان عصام خليل هذا هو معجمٌ مقهور متصدّع يهجم عليه معجم الموت ويسلبه فاعليته ليتحول إلى معجم خاضع لسلطة الموت متطوح من أثر ضرباته. وسوف نتمكن من القول إن الطّبيعة المقهورة المسلوبة هنا ـ وفي واحد فقط من تجلياتها ـ هي التي تتمثل روح الشّاعر الوالد الذي يستدرجه الموت إلى الانصياع لحس الاستلاب تجاهه. وبهذا المعنى حمل الموتُ ـ وهو في علاقة طباقيّة تناحريّة مع الطّبيعة ـ قدرة على تفريغ الطّبيعة من انبثاقاتها وإمكانياتها أي استلابها بالنهاية، كما فعل تماماً مع الشّاعر الذي يروي سيرة الموت من داخله.

هذا وتنقسم الطّبيعة بحدّ ذاتها إلى بعدين في فضاء واحد. وسنجد في الديوان أن الصّور الشّعرية التي تدور حول حركة الطّبيعة المسلوبة هي صور تتمحور حول الشاعر، بينما الصور التي تحقق فعل الاستلاب هي صور الابن. وفي هذا وذاك ثمة سلطة قاتلة لعناصر الطّبيعة الوحشية من عواصف وخريف ونار وسماوات لم تتسع للشروق:

مولايَ!
كيف سأقنع مائي
بأني أضعتُ الضّفافَ الطريّة
بين الحقول،
قبيل الشّتاء؟
وكيف أفسّرُ
ـ والنّارُ تنهالُ جمراً، ودمعاً ـ
نضوبَ سمائي؟ ص ٤٥

تتحول الطّبيعة في مثل هذه الصور إلى مشهد جنائزيّ يتمتع بكلّ صفات القحط. سماء تنضب، ضفاف طريّة ضاعت، وبالتالي لا أفق رحب، ولا ماء لريّ الحقول. تتمحور مركزيّة الطّباق هنا حول دلالة السّماء، التي تنضب وتقل وتصبح مضادة لدلالتها الحقيقية في منح الخصب. وذلك لأنها انعكاس لموت الإنسان. وعلى هذا النّمط تتمحور صور الطّبيعة على مسار الدّيوان:

ومن أين تملأ بالحلم نجماً
وكلّ الينابيع،
كلّ السّحاب،
يحطّ على شرفةٍ ضائعة
شديدُ السّذاجةِ ـ كالضوء ـ قلبكَ!
...ضيّقة ـ كالسماء ـ خفاياك!
ما كنتَ خصباً،
ولكنّ طيشَ المناجل
لا يستطيعُ التّكهّن،
أنّ السّنابلَ يؤلمها
أن تغادرَ حاكورةً،

لعبتَ تحت زرقتها ذاتَ حبّ،
وكانت تفكّ ضفائرها
ـ كلّ شوقٍ ـ لميعادِ نسمتِه،
قبل أن يعلن الصّيفُ
جمرته اليانعة
وها أنتَ تدخل فصلَ الوجوم،
تسيلُ على شفة الريح
جدولَ شجو،
وتبحثُ
ـ في نفق الدّمع ـ
عن كوّةٍ تستضيفكَ كسرة ضوء،
ومازلتَ في أرضِكَ السّابعة! ص ٦٦

في هذه القطعة الغنيّة بالدّلالات والرّموز، سأقرأ الوجه الأعمق للعلاقة بين الموت والطّبيعة، وأكشف عن لا شعور جمعي يلقي بظلاله الخفيّة على رؤية الشّاعر لهذه العلاقة، وهو يجعل من الطّبيعة المسرح الرئيسيّ لفعل الموت وردة الفعل من قبله وردة الطّبيعة أيضاً كمشاركةٍ في الموقف من الموت.

لقد غاب الميت عن الحضور. فماذا حدث؟ رأينا أن السنبلة الأولى أطيحت، والشحرور قتل، والضفاف ضاعت، والسماء نضبت، ونرى في القطعة السابقة أن النجم لم يعد يمتلئ بالحلم لأن الينابيع والسحاب ـ وهي مصادر الماء ـ تحط على شرفة ضائعة، أي تحط في الفراغ بحيث لا جدوى لها ولا وظيفة. ونرى أن السنابل تغادر الحاكورة التي صنعت فيه ذكرياتها، وذلك بفعل طائش من المناجل أداة القطف والإجهاز. هذا كله يحدث لأنّ الابن دخل فصل الوجوم وتوغّل في نفق الدمع وأظلمت عليه الجهات ولن تستضيفه ولا كوّة كسرة ضوء، لأنه أصبح في الأرض السّابعة، في سحيقها، في عتمتها الأبدية. إن اللاشعور هنا استحضر صورة (تمّوز) إله الخصب، من ذاكرة الميثولوجيا السورية (السومريّة) الغنيّة، تموز الذي يغيب في الأرض السابعة المظلمة كلّ سنة، فتحدث من جراء ذلك مظاهر الجفاف واليباس والاصفرار. وحتى لا نحوّل الأمر إلى حفر في الأسطورة التموزيّة نكتفي بهذا المقتبس من بعض نصوص هذه الأساطير ونترك المقارنة للقارئ الذي سيكتشف مباشرة مدى الشبه العميق بين الموقفين، وليتلمّس حضور تموز في ديوان للبياض البعيد.

يرد النص التالي في سياق رثاء تموز وفي وصف الطّبيعة بعد موته:

طرفاء في الجنينة لم يسقها الماء
ولم تزهر بالنّور قمتها في الحقول
صفصافة لم تسعد بالمياه الجارية،
صفصافة تمزّقت جذورها.
حشيشة في الجنينة لم يسقها الماء[1]

ولكنْ جدير بالإشارة إلى أن الشّاعر عصام خليل وبدون أي تكلّف ولا ادّعاء أجرى عملية التّماثل الرّمزيّ ما بين الابن وتموز، ومن تماثلهما الرمزيّ والمعنويّ تفتّقت كل هذه الصور الطبيعية الدالّة على توقف دورة الخصب في الطبيعة بانتظار عودة تموز من العالم السفلي الذي يدل عليه في قصيدة عصام (النفق المعتم والأرض السابعة) ولنلاحظ هذا الطباق بين جملة (ومن أين تملأ بالحلم نجماً) وبين (وتبحثُ ـ في نفق الدّمع ـ عن كوّةٍ تستضيفكَ كسرةُ ضوء، وما زلتَ في أرضِكَ السّابعة!) وهما جملتان متباعدتان في القصيدة ذاتها، ولكن تباعدهما كتباعد السماء التي توجد فيها النجوم، وبين النفق الموجود داخل الأرض. ولنتأمل هذا التناقض بين السماء المظلمة والأرض المظلمة...

إن الشّاعر بهذا التوظيف السلس والمتطابق مع نبل الحزن في مشهد الموت، أعطى مثالاً على إمكانية أن تذوب الأسطورة في الواقع بصورة خفية وبحيث لا تشكل نشوزاً يلمحه القارئ بعينه، بل عليه أن يتشربها من داخل روحه، من غير أن يمارس الشاعر التعالي والتعالم على هذا المتلقي.

---

[1] جيمس فريزر: أدونيس أو تمّوز ـ ترجمة جبرا إبراهيم جبرا ـ المؤسسة العربية للدراسات ـ ط٢ ١٩٧٩ ـ ص ٢٠.

فالأسطورة في النهاية قابعة في لا وعينا جميعاً شئنا أم أبينا، سلوك لا واعٍ قارّ في طبقات نفوسنا ينتج لنا كثيراً من ردود فعلنا إزاء القضايا الكبرى التي لم تتغير مفهوماتها ومن ثمّ لم تتغير أنماط التعبير عنها كثيراً وفي الجوهر.

الشاعر مسكونٌ بروح الطبيعة ولغتها، وتحديداً ذلك الجزء المتعلق بخطاب الخصب والانبعاث الذي يؤدي دوراً وجدانياً في تشكيل ثقافة الإنسان المنتمي إلى روح الشرق الزراعي، بما في ذلك نظرته إلى العالم، ومزاجه العام ومنطوقه العائد في نهاية المآل إلى هذا الشرق التموزي الخصيب. ففي استدعاء آخر لنمط آخر من الميثولوجيا الدينية هذه المرة، يوظف الشاعر رموز قصة يوسف المعروفة في خيالنا الديني، وذلك في قصيدة (شركٌ لأوهام البنفسج).

هل كنت تعلمُ أننا

سنضيع في عتباتِ ما سوّلتَ

من أفق، ونسأل:

من يمنّ على الغريبِ

بكسرة الوطن؟؟

من يا ترى،

منح القميص بهاءه،

فدخلتُ

ـ حين دخلتُ ـ

في كفني!؟ ص ٨٠

وإذا عبَرْنا على ما سبق من مقاطع هذه القصيدة، سنعثر على إشارات تؤكد أن قصة يوسف ماثلة بشدّة في ذهن الشاعر، وذلك على الأقل من خلال هاتين العبارتين (ورأيتهم لي ساجدين) و(يا قلب لا تقصص عذابك). وتعطي قصة يوسف هنا إمكانيتين لقراءة أسباب استدعائها، **الأولى** تأكيداً على عمق التفجع الذي أصاب الأب بابنه ذي الجمال اليوسفي، المعروف بتأثيره وحضوره، ومن الطبيعي أن يكون تأثير موت الجميل تأثيراً مراً وأليماً بامتياز. حتى أن قميصه هنا يتحول إلى كفن يماثلُ بين موت الابن وفجيعة الأب في اللحظة نفسها. فقد أقام الشاعر قرينة جدية غير متوفرة في توظيف الشعراء لقصة يوسف، وهي تعلق القميص بدلالة الكفن. وفي حين أن القميص في نهاية قصة يوسف كان يقيناً لدى يعقوب على وجود ابنه حياً، فإن قميص القصيدة يقين على وجود الابن ميتاً داخل كفن.

والإمكانية الثانية وهي الأهم أن ما يوظفه الشاعر من رموز ميثولوجية هي رموز مختصة بفكرة الغياب، سواء أكان غياب تموز في أرضه السابعة، أم غياب يوسف. وهذان الغيابان يُعدان مؤقتين، ولكن غياب الابن في الشعر غياب دائم. ويجتمع الرمزان هنا إضافة إلى دلالة الغياب في معنى امتلاك الجمال. حيث إن تموز هو الآخر جميل كإله للخصب، الذي لا يمكن أن يتم دون وعي بالجمال. وأذهب شخصياً أبعد من ذلك فأرى أن يوسف هو الثاني متعلق برمز الخصوبة والانبعاث. وهذا واضح من أول تشكل سيرته، مروراً بتفكيكه لرموز الأحلام لرفاقه في السجن، وتأويلها تأويلاً يدل على امتلاكه رؤية خصبية تنبثق من أساس الطبيعة. وإلا ماذا يعني تأويله للخبز والطير التي تنقر منه وهو على رأس صاحب الحلم؟ وماذا يعني تأويله لحلم البقرات السمان والبقرات العجاف؟ ألم تكن سنين مجدبة ثم سنين مترعة بالخير؟ أوليس وراء كل ذلك تقبع فكرة الأرض والزراعة والخصوبة والنماء؟ إنني متيقن من أن الذهنية الشرقية التموزية كانت وراء رؤية يوسف لما حوله، حتى للأحلام. هذا إذا لم نذكر أن يوسف أصبح أميناً على خزائن مصر، بما في ذلك ما تدرّه الأرض من نتاج. وبهذا يكون في يوسف ما هو دال على تشكله ضمن بيئة تموزية ذات خطاب مؤسس على معجم الطبيعة والخصوبة والنماء. وهكذا يكون استحضار الشاعر عصام خليل للرمزين منسجماً مع انتمائه هو

الآخر إلى هذا الخطاب في رؤية الأشياء والظواهر. وكما لجأت أسطورة تموز إلى رثائه عبر ندب النادبات، واستحضاره بهذه الطريقة؛ وكما لجأ يعقوب إلى استحضار غائبه عبر حاسة الشم التي لا تنمو إلا مع وجود حساسية عميقة بالأشياء، فقد لجأ الشاعر إلى اللغة في تثبيت ذكرى غائبه هو الآخر، بطريقة استعادة هذا الغائب ونشر معانيه في كل الموضوعات التي كان يشغلها ويحقق ملاءها. بل وكما شاهدنا كثيراً عبر ربط الموضوعي بالذاتي إلى درجة التلاشي. وقد تولدت لدى الشاعر عبر تثبيت الذكرى بالشعر، آلية، أو تقنية، أو مهارة (لا مشكلة في التسمية فالدلالة واحدة) أسمّيها تقنية النفي. فمن خلال استحضار الشاعر الأب لكل ما كان يفعل الابن في فترة حضوره، يكتشف في اللحظة نفسها أن كل ذلك لم يعد ممكناً حدوثه. لذلك يستعيد ذكريات الابن عن طريق نفي إمكانية تحقيقها ثانية. ولنقرأ هذه العبارات المأخوذة من قصيدة واحدة هي (غسق لآخر سورة في الضوء) ص ٥٧ حيث بعد أن [يتمّ لطفُ الموت نعمته]:

١) لم يبق في عينيه ما يغري الشموس

٢) لم يعدْ يلقي السلام على النّسيم

ولم يبح بعبيره لصغيرةٍ

٣) لم يشتعل صيفٌ قريبٌ

في الثمار

٤) لم يبق منه سوى أنين الروح

٥) لم يعد قلبي يصدقني

٦) لم أدّخرْ وجعاً لتكبرَ

وكأن فعل الموت المكتمل يعتمد على ضرورة نقصان الأشياء المتعلقة بالإنسان، وكأن الشاعر لم يعد لديه حقيقة إلا الأشياء والمواقف غير المكتملة التي عنى عدمُ اكتمالها وعدمُ إمكانية تكرار حدوثها، أن الموت هو الكمال المطلق الوحيد الذي يغلب الإنسان أمامه وينهزم أعمق هزيمة.

وإذا كان الشاعر عصام خليل كما رأينا سابقاً قد استند في لا وعيه إلى أسطورة مدوّنة معروفة، فإنّه حرّ في ابتكار أسطورة غير مدوّنة وليست معروفة. فقد قام بتأليف أسطورة ما في نصه المعنون بـ تكوين/سورة الكهف/) والذي أطلق عليه تسمية (نصّ) وهو يعتمد على نظام "قصيدة النثر". هذا النص لا يعتمد على أسطورة ما، بل يشكل أسطورته الخاصة من خلال اختلاق فني لأحداث غير ممكنة الحدوث مباشرة على أرض الواقع، تاركاً للخيال أن يتكفل بإنجازها والإمعان في مجازها، وذلك ربما لإدراك الشاعر أن رحيل ابنه رحيل كارثي يرتفع إلى مستوى الكارثة الكونية والطبيعية، ويتطلب معادلاً فنياً أعمق أثراً وأشد خصوصية، بحاجة إلى رؤيا إشراقية ترج الروح من الأعماق، رؤيا تخلق لغة تكون خاضعة لهذا الرحيل الفاجع. ومع أن لغة الطبيعة كانت طيعة و(طبيعية) بين يديه إلى درجة عالية، ولكنه في نصه النثري قاد اللغة إلى اقتحام وانفجار وارتطام كوني أشد هولاً. في هذا النص استفاد الشاعر ـ دون أن يتقصد ذلك مباشرة ـ من لغة الرؤى والإشراقات والنبوءات، من معجم أسطوري لا يحيل إلى مدونة أسطورية بعينها، ولكنه مفعم بدلالة (مدوّنات غائبة) إذا جاز القياس على مفهوم (النص الغائب). وهو قياس جائز كما أتصور!.

بكسلٍ لذيذٍ،
يتحدث الزّبدُ
عن سفينة فتحت ذراعيها للرّيح،
فارتبكت الجهاتُ،
قبل أن يصل كلّ منها إلى بيته!
وعلى مسيرة سبعة أيّام،
تتاءبت خمسُ غاباتٍ،
قبل أن تحزم أشجارها،
بحثاً عن حقول صالحةٍ للخضرة!
ولأنّها لا تستطيعُ النّومَ،
ولا السهر!

أخذت تقتل الوقتَ،
في ترتيب الجذوع،
وقضم الأغصان!
وتحت أقدامها الأزلية،
تجمّع الورق الأصفرُ،

فصهلت خيولٌ،
تجرّ ثلاثَ عربات،
محمّلة بالأنين!!
يتكسّرُ المدى اليابسُ
تحت حوافرها،
وتتناثرُ الآفاقُ؛
وتختبئُ النجوم مقهورةً،
عاجزةً عن الضوء!!

* * *

الوقت
بحرٌ مرهق الموج،
كلما نضجت شطآنه،
يرتدي مرفأً جديداً،
يرتّب لحيته الغامقة،
وعلى متن الجزر،
ينحدرُ نحو الصخور القابعة،
بانتظار وجبةٍ شهيّة،
من الزّبد.
الطريق إلى الكهفِ
يبدأ منه
وآثار العجلات تقودنا بنزاهةٍ؛
ولأننا لسنا مستعجلين،
نتبعها
بأقصى دقة ممكنة! ص٧٣

يرتفع الشاعر في هذا النص إلى مقام جمالي، يعول فيه على قضية استثمار أدوات واستراتيجية النثر في تعميق الخطاب الشعري وإنمائه. فالشاعر هنا يحكي حكاية بأحداث متتالية ومرتبة زمنياً، ولكنها أحداث غير منطقيّة، ولا منطقيتها هو ما أكسبها المنطق الشعري بامتياز، والذي إليه تؤول كل الشروط والامتيازات المرافقة له، والذكاء في مثل هذه النصوص التي تتلبّس بلبوس اللامنطق، أن منتجها يوهم أنه يروي لها أحداثاً حقيقية لا مبرر للتساؤل حول مصداقية وقوعها، وهذا ما أتقنه الشاعر بامتياز، من خلال إسناد أفعال بشرية كاملة إلى عناصر الطبيعة التي تبدو في النص على أنها إنسان واعٍ لتصرفاته ومشاعره وغاياته، وما على القارئ إلا يصدّق هذا الذي لا يصدّق. ولكن الصدق في العمل الفني مبدؤه الإقناع الفني وتحقيق أكبر قدر من المتعة الجمالية في روح المتلقي. وماذا يريد المتلقي غير ذلك؟ إذاً ليصدق وليصمت عن البقية... فالشاعر يحكي له حكاية تسرق من الواقع والفانتازيا معاً كل ما يحقق الأثر الجمالي المطلوب. وبما أن الحكاية تقتضي لغة (حكي) فليتمتع القارئ بهذا الـ(حكي) الأسطوري المختلق.

ونحن إذا أمعنّا النظر في كيفية بناء قصائد الشاعر على امتداد كتابه، فسوف تتضح لنا تلك العلاقة التبادلية بين ضرورة النثر وضرورة الشعر في جدلية حوارية أسهمت في إضفاء ملامح خاصة لا توجد إلا إذا تضايف النثر والشعر في لعبة خلاقة مشتركة. وعندما نقول (النثر) فليس لوضعه مرتبة أدنى من الشعر، على العكس تماماً، خاصة وأن علاقة الشاعر بالنثر استطاعت رفع القصيدة إلى درجات شعرية أعلى. وهذا ما يجعلنا نحمل تقديراً عالياً لطاقات النثر التي تقدم لطاقات الشعر احتمالات كثيرة، ولكن بشرط أن يتهيّأ لها مبدع حقيقي في البداية وبعدها نتفق على كل شيء.

وفي هذا الصعيد نضيف: إن القصيدة في ديوان عصام خليل تنحاز إلى تبسيط الأدوات والأسلوب في صياغة التجربة الشعرية. وهذا

الحكم نتبناه انطلاقاً من حيثيتين الأولى: تتعلق بقناعة مضمرة، وليس معبراً بالضرورة عنها، لدى الشاعر في أن الشعر ينبغي أن يتخفف من فخامة اللغة وبلاغة الماورائيات، التي تكدر عفوية أدائه وتلقائية حركته في الروح. والثانية: أن هذه القناعة استطاع الشاعر ممارستها بحرفية عالية لأنها تحتاج إلى أكثر مما يتخيل بعضهم من جهد فني ومجاهدة جمالية، على صعيد تشفيف اللغة وتحميل الصور البسيطة بدلالات عميقة وخطيرة، وذلك حتى يحافظ الشاعر على الخط الدقيق الفاصل بين البسيط والعادي المسطح. إن بساطة الشعر حين تكون مطلباً جمالياً بالدرجة الأولى، تنتظر شاعراً محنكاً داهية ساحراً... وهذا ما كان عصام خليل جديراً بتحقيقه دفعة واحدة...

وإذا كان هذا الزواج بين النثر والشعر ماثلاً في أنحاء الديوان بصورة عامة، وخاصة في القصائد التي جاءت تسرد سيرة الولد الراحل، على شكل أقاصيص وذكريات، فإنّ هذا لا يمنع أن نجد بعض القصائد تحمل أكثر من سواها برهاناً ساطعاً أكثر على حضور هذا الزواج الجمالي المدهش. من ذلك أول قصيدة في الديوان (سماء أولى) التي تعتمد اعتماداً كلياً على لغة القصّ (أو الحكي في بعض التعبيرات النقدية الخاصة بالسرديات). والتي تتواءم مع تقنيات النثر، من تذكر أحداث وأفعال (كان، واعتاد أن، ولكنني، ولكنه، وهنالك قبيل، وبغتة صار، صرتَ وصرت، وعموماً توصلتَ بيني وبيني، عاد من موته، لم أفكر كثيراً، كيف لم أنتبه...الخ) بل لقد لجأ الشاعر إلى توظيف مفهوم الحاشية السفلية في النص وهي عادة ما تكون تقنية نثرية لأنها تحيل إلى شرح أو مرجع أو توضيح... إلخ، ولكن الشاعر يؤكد في استخدامه لحاشية سفلية إيهام القارئ بأن ما يتحدث عنه هو فعل حقيقي حتى ولو كان هذا الحدث من قبيل (يؤكد كل الذين استفاقوا على صرخة الطفل، أن البروق انحنت كي تلامس عينيه، لكنه كان مستعجلا! دسّ في نارها وردة، وبكى!!!).

تشكل هذه الأدوات وظيفة سردية خالصة في الأساس، ولكنها عندما تستدعى إلى العالم الشعري ذي التقنيات الخاصة أيضاً، والموضوعة لتؤدي وظيفة تخييلية خالصة، فإنه ينبغي الانتباه إلى كيفية توظيف هذه التقنيات لغير ما وضعت له، ولتكون داعمة لا منقصة، من الطاقات الشعرية، وتجلي ذكاء الشاعر مرة ثانية وثالثة، في تغليف مجازاته وتخييله الشعر بهذه الأدوات البسيطة لتقرّب القصيدة من قارئها دون أن تسخر من حاجاته المطلقة في العثور على ما هو جمالي بحت في القصيدة.

نقرأ المقطع التالي من هذه القصيدة ذات الدلالة الكثيفة على ما ذهبنا إليه:

هنالك ـ في بانياس، قبيل ولادته الثانية[٢]ـ كان قبر غريب لجدته نافراً بين جيرانه، ربما استدرج الذكريات عن الموت، لكنه كان موتاً غريباً.. عميقاً، وأبعد من عانس عن مرايا الزفاف!. يقولون: إن القبور الغريبة تبحث بين الأحباء عن صحبة! ربما كان هذا الكلام صحيحاً، ولكنه موجع كيفما كان، إذ كيف يمكن للقلب أن يتمزق بين حنين الغريب، وفقد القريب، وفي الحالتين يداهمه الموت أسود، مثل قلوب الصواعق في ليلة باردة.

ص١٢

هذا الأسلوب من استدراج القارئ إلى الاستسلام للعبة تصديق المجاز المستحيل، هو أسلوب لا يمكن البراعة في أدائه إلا اعتماداً على لغة الحكاية، وكأن الشاعر يقول: أيها القارئ! لست مسؤولاً عن إمكانية تحقق هذا التخييل أو المجاز المستحيل في لحظة ما، لذا عليك تصديق أن البروق انحنت كي تلامس

[٢] يؤكد كل الذين استفاقوا على صرخة الطفل، أن البروق انحنتْ كيْ تلامسَ عينيه، لكنه كان مستعجلا! دسّ في نارها وردة، وبكى!!!.

عينيه، والدليل على ذلك أن الطفل كان مستعجلاً فلم يقف طويلاً عندها مع أنه كما قالوا دس في نارها وردة، ليس هذا فقط، بل إن هناك من شاهده يبكي!... ولنرَ إلى هذه الأدوات النثرية: (يقولون، ربما كان هذا صحيحاً ولكنه، إذ كيف يمكن، وفي الحالتين...) كيف تساهم في أن توقع القارئ ضحية تصديق كل هذه التخييلات الشعرية اللامنقطية...

إن من أحد غايات توظيف النثر في الشعر كما قلنا التخفيف من البلاغة المفارقة، ومع أننا سحرنا بتخييلات ومجازات عصام خليل، لكننا لا نقع فيها على ما يمكن وصفه بالتهويم والهذيان، لأنه ممسك بخيوط اللعبة الشعرية بمهارة تسمح له بألا تنفلش بنية النص بين يديه، ليتحول إلى لغو مجّاني. بل إن إحدى الوظائف التي يمكن لاستراتيجية النثر والسرد أن تغدقها على النص الشعري، هي إنقاذه من التهويم واللغو. فقارئ ديوان للبياض البعيد مدعوّ لقراءة تكوين مزدوج ينهض فيه الشاعر بأعباء إدارة الكون النثري داخل الكون الشعري بمقدرة فائقة.

❑❑

السكرة

د. ثائر زين الدين

"السكرة" هي الرواية الأولى لسمير أسد الشحف، والعمل الأدبي الثاني بعد مجموعته القصصية "إلى الجحيم" الصادرة عن دار الينابيع في دمشق ٢٠٠٣.

تقع هذه الرواية في ٢١٤ صفحة من القطع المتوسط، وقد صدرت عام ٢٠٠٩ ضمن مطبوعات جائزة المزرعة للإبداع الأدبي والفني، بعد أن فازت بالمرتبة الأولى في مجال الرواية للعام ٢٠٠٧، وبقرار لجنة تحكيم مشكلة من الأدباء: خيري الذهبي، واسيني الأعرج، محمد أبو معتوق.

أولاً ـ في العتبات النصية:

لا يختلف اثنان من نقاد الرواية حول أهمية العتبات النصية المختلفة في إضاءة الطريق إلى النص الروائي، ووضع مفاتيح القراءة في يدي المتلقي، أو حجبها عنه وتركه يدخل أعزلاً مما يساعده، وجعله يتخبط في متاهات العمل وما إلى ذلك، والعتبات المذكورة هي الغلاف، والعنوان والإهداء والمقدمة والهوامش إن وجدت..... وما إلى ذلك؛ وهي كلها إضافة إلى الخواتيم إن وجدت تشكل "معجم نص مواز" يجب ألا يهمل لحساب "المتن الرئيسي" فالمتن ليس "ذاتي الكينونة، مكتفياً بنفسه، يحقق حضوره في العالم بمعزل عن النص الموازي"(١).

ذلك أن الموازيات النصية "هي التي تهيئ (المتن) ليكون كائناً متميزاً، فانتقاله من حال الهيولى إلى الكينونة والوجود (الشكل) مرهون به"، ومن هنا تتراكم خطورة العنوان، ومعه الموازيات النصية في كونه مفتاحاً لفعل القراءة"(٢).

أ ـ العنوان:

قد يكون من الصعب الحديث عن العنوان بمعزل عن الغلاف، لأنهما يفاجئانك معاً... وتلتقطهما عيناك في اللحظة نفسها، لكن لا بأس من تأجيل الحديث عن الغلاف قليلاً وإلى الفقرة الثالثة من العتبات، لنصب اهتمامنا على العنوان وحده خوف الوقوع في التشتت.

يعد بعضهم العنوان "أخطر البؤر النصية التي تحيط بالنص، إذ يمثل ـ في الحقيقة ـ العتبة التي تشهد عادة مفاوضات القبول والرفض بين يدي القارئ والنص، فإما عشق ينبجس وتقع لذة القراءة ـ وإما نكوص، ليتسوّد الجفاء مشهدية العلاقة، فالعنوان، هو الذي يتيح (أولاً) الولوج إلى عالم النص والتموقع في ردهاته ودهاليزه، لاستكناه أسرار العملية الإبداعية وألغازها. هكذا يعرف (العنوان) النص بتسميته وتحديد تخومه ومجاله، ثم يقتنص قارئاً له، ليدق، من ثم نواقيس القراءة..."(٣).

و"الخطاب الأدبي" هذه الأيام يزخر

بضروب من العناوين تعكس مدى الأهمية التي يوليها المبدع لهذه العتبة، رغبة في بناء عناوين مختلفة عما أنجزته المراحل الأدبية السابقة، تحقيقاً لقطيعة جمالية مع ذلك المنجز، أساسها الرغبة في تقديم المختلف والمغاير وغير الثابت أو المستقر، بل المفضي إلى القلق والتيه وعدم الركون إلى قراءة واحدة وما إلى ذلك. وأما كل هذا يفاجئنا الكاتب باختيار عنوان (السكرة) لروايته، و(السكرة) كما سنكتشف فور وقوفنا على العتبة الثالثة (الإهداء) من عتبات النص، هو اسم بلدة أو قرية، يكتب الروائي إلى صديقه الشاعر قائلاً "إنها السكرة التي أحببتها، كما أحبك أهلها كواحد منهم" وبالتالي فنحن أمام عنوان تقليدي يحيلنا إلى عشرات الروايات التي حملت عنوانات هي أسماء مدن أو قرى أو أحياء من "السكرية" على "زقاق المدق" و"خان الخليلي" و"نجران" وغيرها وبالتالي فنحن أمام كاتب يقف بمنأى عن التحولات العارمة على صعيد العنونة، التي أصابت الرواية الحداثية وما بعد الحداثية. ومع ذلك، وبعد أن نتوغل في الرواية ونكتشف أن لا مسوغ مادي أو موضوعي لتسمية بلدة "السكرة" باسمها هذا، وأن لا وجود حقيقي لقرية بهذا الاسم في جغرافيا المكان الخارجي، نرتد لنتلمس أسباب هذه التسمية وأبعادها في الجانب الجواني الداخلي عند أبطال العمل وشخوصه من غالب الجابر الجد الأول، الذي رفض ترك السكرة وبنى لنفسه بيتاً على مشارفها بعد خلافه مع أميرها وصولاً إلى ابن الجمال، جهاد النجار وجابر الجابر الذي سينجب سعد الجابر، الشخصية الرئيسة في العمل، ونكتشف بعد ذلك أن هناك طعماً حلواً ينبعث تحت ألسنتنا ونحن نتعامل مع السكرة مثلما هو الحال عند أبنائها من شخوص العمل الروائي، الذين يدورون في فضائها، وإن خرجوا منها، ما استطاعوا إلا أن يعودوا إليها.... وعليه نعثر على وظائف عديدة لهذا العنوان البسيط الذي يبدو تقليدياً: وظيفة تأثيرية، وأخرى إحالية، وثالثة رمزية ستتكشف بدقة حين ندرس الفضاء الروائي.

ب ـ المقدمة:

قد تكون مقدمة الرواية من أهم العتبات النصية، لكنها في حالتنا هذه مقدمة كتبتها لجنة الجائزة، وتضم تعريفاً بالعمل وباللجنة المحكمة، وتقدم بعض الآراء النقدية لهذه اللجنة تسوغ فيها سبب منح الكاتب المرتبة الأولى ونحن إذ نحترم هذا الرأي، لن نجعله جداراً بيننا وبين العمل نفسه، ولذلك سنتجاوزها إلى ما يليها.

ج ـ الإهداء:

يتألف الإهداء من شطرين الأول يوجه الروائي عمله فيه أو يقدمه إلى صديقه الشاعر وقد أشرنا إليه سابقاً، وهو مشحون بدلالات تفيد القارئ في تلمس مدخل إلى النص، ففي الشطر المذكور من الإهداء وهو مكون من جملتين "إنها السكرة التي أحببتها، كما أحبك أهلها كواحد منهم"، يحاول الروائي أن يقنعنا سلفاً أن "السكرة" البلدة هي مكان فيزيائي حقيقي موجود بذاته، وليس "مكاناً مصطنعاً يشغل فراغ الرواية، ليس مكاناً لفظياً متخيلاً صنعته اللغة انصياعاً لأغراض التخييل الروائي وحاجاته"، بل هي مكان طبيعي، حقيقي موجود في الواقع الخارجي، مأهول بسكان طيبين، يبادلون الناس مشاعر المودة والمحبة كما فعلوا مع الشاعر؛ صديق الروائي المذكور آنفاً....

إنها في كل الأحوال لعبة جميلة متقنة، والغرض الأول منها تعميق مسألة الإيهام بواقعية المكان والإمعان في تشخيصه ليضم الشخوص التي ستطالعنا بعد قليل، وتصبح الأحداث والأفعال التي تقوم بها أموراً قابلة للحدوث ومحتملة الوقوع؛ هذا بغض النظر عن الغرض الثاني من الإهداء والذي يتعلق بمشاعر وصداقة تربط بين الروائي منشئ النص، والشاعر الذي يهدي إليه.

الشطر الثاني من الإهداء يقول: "إلى زوجتي الغالية: المرأة التي احتملت حماقاتي، والأحبة حسان وحنان وليلي" وهم جميعاً عائلة الروائي... وما أظن أن هذا الشطر يؤدي دوراً دلالياً يفيدنا في الدخول إلى متن الرواية.

د ـ الغلاف:

ما قرأت من قبل دراسة نقدية لعمل روائي، تصدى فيها الدارس للغلاف بوصفه عتبة مهمة من عتبات النص، وقد يشير قلة قليلة من الدارسين إلى اسم مصمم الغلاف على أكثر تقدير.

غلاف رواية "السكرة" يحمل اسم الروائي في أعلى الصفحة إلى اليمين مكتوب بلون بني محروق متفاوت الكثافة، وإلى الأسفل منه وبخط فني عريض يأتي اسم الرواية باللون الأخضر الزيتي وتحت العنوان تماماً تشغل لوحة مائية مساحة تعادل ربع الغلاف تقريباً، وهي للفنان محمود خليف، يضم الغلاف أيضاً مفردات أخرى منها شعار جائزة المزرعة (طائر يحمل رسالة) وشعار دار النشر، وتحت لوحة الغلاف وباللون الأحمر الكابي سطر يشير إلى أن الرواية فائزة بالمرتبة الأولى في الجائزة المذكورة لعام ٢٠٠٧، ما يعنينا على كل حال هو لوحة الغلاف، التي اختارها مصمم الغلاف وهو قاص أيضاً قرأ العمل جيداً ولابد؛ هو جمال سعيد....

يشغل مساحة اللوحة بورتريه امرأة من الرأس حتى بداية الحوض وهي شابة، ممتلئة الجسم، ترتدي ثوباً شرقياً "كلابيه" مطرزة حول العنق وحول بداية الأكمام يوحي بريفية المرأة، يطفو اللون الأحمر الدافئ على مساحات اللوحة ويتم كسره قليلاً في بعض المواضع بالبني وغيره، وحين يشعر الفنان أن ذلك غير كافٍ يستخدم الأخضر قليلاً على يمين المرأة نحو الأسفل، والأزرق والأخضر إلى يسارها من الأعلى، مستفيداً من برودة هذين اللونين؛ للتخفيف من حرارة جو العمل؛ ومع ذلك تظل اللوحة المشغولة بموهبة عالية دافئة على العموم..... قد يبدو كل ذلك للوهلة الأولى لا معنى له، أو لا علاقة له بالعمل، ولكن حين نبدأ شيئاً فشيئاً نسبر أغوار الرواية ونتعرف إلى شخصياتها النسائية المغرية والمتنوعة والقوية نجد أننا نسارع بين الفينة والأخرى إلى النظر في لوحة الغلاف، تطالعنا في بداية الرواية نهيلة زوجة الشيخ حمدان (في بداية الأحداث) التي يسلبها جابر لبها فتبتكر خطة جهنمية للحصول عليه تكلفها التخلص من الجنين، وتنجح في اقتناص جابر، ثم تأتي غزالة (٥) ابنة زينب وجهاد النجار، ذات المصير المعقد والدرامي، وهي حبيبة سعد الأولى وعشيقته بعد زواجها من الأستاذ، ثم تظهر (لمياء) فتاة المدينة، المتحررة، التي تتصرف على هواها وتخوض تجارب عشقية مختلفة أهمها عشقها لسعد، وحملها منه، إضافة لشخصية ماري وزينب وغيرهن.. ممن سنقف عندهن في الحديث عن الشخصيات.

إن كل واحدة من هؤلاء النسوة ستعيدك إلى دفء لوحة الغلاف بشكل أو بآخر... لكنك ستحسم الأمر أخيراً لمصلحة (غزالة)؛ فبورتريه المرأة، هو بورترية غزالة، بكل ما فيها من قوة وصبر ومغامرة وطيبة وقد تتساءل طويلاً؛ لماذا لا يكون هذا البورترية هو بورترية "السكرة" المرأة التي أنجبت نساء الرواية كلهن ما عدا ماري ولمياء...

بل حتى ماري نفسها ألم تعش فيها أجمل أيام حياتها، حين ناضلت مع أخيها لتأسيس البؤرة الأولى لحزبها اليساري في "السكرة" بل في المنطقة كلها ونجحت بذلك....

إذاً ألسنا أمام عتبة مهمة من عتبات الرواية، عتبة لا ينتهي دورها بعد أن تعبرها، بل يبدأ وتدخل هي نفسها في تفاعل مع شخصيات العمل التي تبرز تباعاً، ومع مكوناته عموماً؟.

هـ ـ ما يشبه الاستهلال أو المقدمة:

بعد الإهداء يفاجئك الروائي بصفحتين هما أقرب إلى استهلال أو فاتحة للسرد، لكن دون عنوان. يضيع في هاتين الصفحتين صوت الروائي نفسه في صوت سعد أو العكس، وصوت المرأة التي يخاطبها ويتحدث عنها بصوت لميا، لكن شخصية الرجل ليست سعداً تماماً وشخصية المرأة ليست لمياء تماماً وستكتشف ذلك حين تصل إلى الصفحتين ١١٧ ـ ١١٨ من الرواية لتجد الفاتحة هذه نفسها تتكرر والمشهد نفسه ولكن بعد تخليصها من بعض الجمل وأهمها ما ورد في السطر الأول حين يقول الرجل "أعرف أن الوسامة تنقصني، لجذب امرأة من النظرة الأولى، ولذلك علي أن أثرثر جيداً كي أصنع جسراً إليها"(٦).

ثم حين تصرح المرأة متحدثة عن زوجها أو عشيقها: "ما زلت أنام معه، ليس لأنني أحبه بل لمجرد الرغبة فقط" الاختلاف الذي طرأ على هاتين الصفحتين وهما تستخدمان في فصل "العاصمة" من فصول الرواية يشعرك بصراع في نفس الروائي ورغبة ـ كما يبدو لي ـ بسحب الرواية نحو تخوم السيرة الروائية، في محاولة للإيحاء من بعيد أن سعداً هذا إنما هو أنا (الروائي)...

وقد تعزز هذا الرأي بسبب بعض السطور التي ترد هنا أو هناك ومنها السطران اللذان يختمان الفاتحة: "وحين نجحت القصة اكتشفت سراً من أسرار الكتابة.... وهو أن كل قصة أو قصيدة ناجحة، هي رسالة إلى شخص ما وحتى الرواية، ليست إلا رسالة مطولة..." وعلى أهمية هذا الاحتمال فهو لا يعنينا كثيراً، إلا بمقدار ما يخدم العمل لأن كثيراً من الروائيين ظلوا في أعمالهم الأولى يدورون حول شخصياتهم وسيرهم الخاصة، لكن ما يعنينا أن هذه الفاتحة من حيث أرادت أن تقدم سرداً استباقياً (سيلجأ إليه الروائي كثيراً) يقول لنا فيه إننا أمام قصة عشق حديثة بصورة ما، ولسنا أمام رواية ستغرق في الحديث عن قرية نائية في الجنوب السوري، وقعت في تناقض في رسم الشخصيتين الرئيستين في العمل (سعد ولميا)، فسعد وطوال العمل، لم نر (ولم يخبرنا أحد) أنه ليس وسيماً بدليل سهولة إقامة العلاقة بينه وبين غزالة ولميا مثلاً، ولميا لم تصرح لسعد حصراً أنها "تنام مع شخص غيره لمجرد الرغبة وليس لأجل الحب" بل جهدت لإخفاء علاقتها السابقة بحبيبها الأول. وعليه، يبدو لي أن هذه العتبة شوشت النص وجعلته قلقاً من حيث رمت إلى غايات أخرى وكان الأفضل للروائي أن يتخلص منها، حتى لو كانت تعني له شيئاً ما على صعيد شخصي.

ثانياً ـ في بناء الرواية

تبدو بنية العمل بصورة عامة وللوهلة الأولى أقرب إلى بنية الرواية الكلاسيكية، فنحن أمام عمل تشد أجزاءه وحدة عضوية تنبني على حبكة متماسكة، يتكون من ثلاثة فصول هي على التتالي: السكرة ـ الصداقة ـ العاصمة، وخاتمة حملت عنوان "حفل الختام"، تتصاعد الأحداث في هذه الفصول وتتنامى كلما اقتربنا من الخاتمة، وتسير بصورة عامة نحو الأمام، في الفصل الأول يتم تقديم تاريخ "السكرة" للقارئ، تارة من خلال كلام سعيد، أو من مذكراته، وتارة على لسان راوٍ عليم ويحسن الروائي بوسائله المختلفة تقديم هذا المكان الرئيس من أمكنة فضائه الروائي، وتقديم شخوصه أيضاً، فنقرأ كيف بنيت "السكرة" ومن فعل ذلك، ونتابع التاريخ الاجتماعي والسياسي القريب لأهلها مثل ابن الجمال وجهاد النجار وجابر الجابر وأبو جلال، وحكاية كل من هؤلاء الثلاثة بما فيها زواج كل منهم، وذريته، فزواج جهاد النجار من زينب يثمر "غزالة" وهي إحدى الشخصيات الرئيسة في العمل، وزواج جابر الجابر ونهيلة (المرأة القاسية التي رمت وليدها من الشيخ حمدان لتتزوج جابر) يثمر

(سعداً) الشخصية المحورية في العمل.

ويشهد هذا الفصل رصداً لحراك سياسي عاشته "السكرة" يتمثل في تأسيس الحزب الشيوعي السوري فيها، ومن ثم الوحدة وما رافقها والانفصال، ويشهد رصداً أيضاً للوضع الاجتماعي والبنية الفكرية الدينية للمكان ومعتقدات الناس وأكثرها غرابة حكاية اقتراب القيامة، حتى إنّ إحدى العرافات تحدد موعداً لذلك ويساندها مجموعة من الشيوخ وتقوم الدنيا ولا تقعد إلا بعد عدة أيام حين يرى الناس أن الحياة الدنيا لا زالت مستمرة بكل ما فيها، ويعثرون على جثة تلك العرافة مرمية أمام بيتها.

وخلال كل ذلك يكبر سعد وغزالة وتنشأ قصة حب غريبة بينهما، غريبة لأن سعداً لا يحسم الأمر تجاه غزالة، فهو يحبها ولا يعترف لها، ويذوب شهوة ورغبة بها لكن سرعان ما يتخلى عنها عندما يخطبها أستاذها في المدرسة، وقد يتخلى عنها لصديقه جلال كما سنرى، في الفصل الثاني "الصداقة" لأنه يؤمن كما بدا له حينها أن الصداقة العظيمة ـ كما يسميها ـ بين رجلين لا يمكن أن تفسدها امرأة؛ وما دام جلال يحب غزالة حتى الموت فلماذا لا يتركها له دون النظر إلى مشاعرها هي.... فإذا بها تتزوج أستاذها صارخة بهما "إن السكرة لا تنجب إلا الأصدقاء والخصيان"

ومع ذلك تقيم علاقة غير شرعية مع سعد. صداقة سعد وجلال وهي موضوع الفصل الثاني من العمل صداقة تقوم على وحدة المعتقد الحزبي والفكري أولاً، وسوف يجيد الروائي في تصوير شخصية جلال ومشكلاتها وعقدها، التي ستكون غزالة وسعد عاملاً رئيساً فيها، إضافة إلى تكوين بيولوجي وتربية أسرية تسهم في ذلك بصورة تدفع جلال إلى الإدمان على الكحول ومن ثم محاولة الانتحار تحت ضغط جملة إخفاقات، أهمها فشله في الزواج من غزالة، وفي الجنس مع الفتاة التي زوجه أبوه إياه عنوة رافضاً تماماً أن يخطب له غزالة وصارخاً تلك الصرخة المدوية "لا نريد ابنة الكافر، لا نريد ابنة الأرملة".

كل ذلك يدفع سعد إلى مغادرة "السكرة" نحو العاصمة؛ فيبدأ الفصل الثالث.

في العاصمة يعمل سعد في معمل الإسمنت، قسم صفائح "الأترنيت" ويتابع دراسته في الجامعة، وينخرط في العمل الحزبي، ثم ينتقل ليعيش في بيت الحزب نفسه بعد أن يلتقي "ماري" الشخصية التي ظهرت في الفصل الأول وأسهمت في إنشاء البؤرة الأولى للحزب في "السكرة"، وكان بيت ماري في العاصمة هو بيت الحزب، وهناك يلتقي لمياء ابنة أخت ماري، التي تساعده على النشر، وتسر بموهبته في الكتابة، ثم تنشأ علاقة حب بينهما، حب مضطرب، قلق، سببه على الأغلب التكوين الاجتماعي والفكري لسعد ـ وهذه مسألة أخرى سنتناولها لاحقاً بالتفصيل. خلال كل ذلك لا ينسى الروائي أن يرسم الحراك السياسي في سورية، وفي الحزب الشيوعي تحديداً وما سيصير إليه من انقسام وتشرذم وما إلى ذلك، وفي هذا الفصل تقدم لميا على إسقاط جنينها من سعد، حين يفاجئها برفضه للجنين وبارتيابه حول أبيه؟ بل الأدهى من ذلك نراه ينهال عليها ضرباً...

ونستغرب عودة العلاقة الجنسية بينهما بعد عملية الإجهاض... وقيام لميا بإخفائه في بيتها حين يصبح مطارداً، لتنتهي الرواية، بقرع باب لميا، وسقوطها أرضاً حين تنظر من النافذة، مما يوحي أنها رأت رجال الأمن وقد اكتشفوا مكان سعد، وبالتالي تبقى النهاية مفتوحة، لكن الدلالة واضحة على اعتقال سعد. إن ما سبق استعراضه من تصاعد بصورة عامة للأحداث مع الزمن، وتسلسل في تتالي الفصول وصولاً إلى الخاتمة يوحي ببنية تقليدية للعمل، لكن الدخول عميقاً في بنيته يجعلنا نلمس ميلاً حداثياً في البناء كان يخترق تلك البنية التقليدية وهو يتمثّل في:

١ـ استخدام السرد الاستباقي بصورة متكررة: كأن نقرأ في حديث الراوي عن سعد

وهو بعد فتى في المدرسة مع غزالة: "ومنذ ذلك الحين قرر سعد الاحتراف، وبدأ ينسج الأكاذيب التي ستتحول مع الزمن إلى قصص وروايات"(٩)، وهذا ما سيحدث في النصف الثاني من الرواية حيث ينشر سعد قصصاً قصيرة. وكأن نقرأ أيضاً مقطعاً طويلاً يصور ما ستؤول إليه غرفة جلال الخاصة مستقبلاً: "سوف يتحول المكان مع الزمن إلى ما يشبه مقراً للمنظمة الحزبية. أو الأقرب إلى مكتب صحفي تحرر فيه الرسائل شبه السرية، والجريدة المحلية ونشرات ثقافية وفنية، وسوف يشكل سعد وجلال ثنائياً متناغماً في تلك النشاطات المتنوعة، وسوف تنعقد بينهما صداقة متميزة، وذات يوم سيأتي سعد في وقت متأخر حاملاً إلى جلال أول رسالة غرامية يتلقاها، وسوف يكافئه جلال بإعطائه نسخة عن مفتاح غرفته عربون صداقة إلخ... (١٠).

وفي حديث طويل للراوي عن سالم ـ وهو الوليد الذي أخذته الداية من نهيلة وأعطته للبدوي "خلف" فسافر به ـ نقرأ بعض الجمل القصيرة التي تقدم سرداً استباقياً؛ كأن يقول الراوي: "ولأنه عاش مع المهانة، لجأ إلى الخديعة لحماية نفسه من شقاء الأولاد وتحقيق رغباتهم... وسوف تنمو تلك الميزة فوق مقاعد الدراسة... فجميعهم من الأيتام، ينقصهم الحنان ولهم طبائع مشوهة... إلخ"(١١).

وسيقول الراوي نفسه في نهاية المقطع الخامس في الحديث عن سالم: "هكذا أصبح سالم مترعاً بأفكار قلقة تفتقد إلى الثبات، تشبه قدراً يغلي على النار، مثله مثل أخيه في دمشق، ستدفعه الحماسة يوماً إلى التطوع من أجل فكرة"(١٢).

طبعاً سيتحقق ما يقوله الراوي في تخوم الرواية الأخيرة حين يتطوع سعد للقتال في لبنان مع حزبه، بينما يتجه سالم اتجاهاً آخر تماماً؛ يتبنى حقوق الإنسان ويرفض مفهوم الأوطان تماماً. ولسوف تغص ثنايا النص كله بهذا الشكل من السرد الاستباقي الذي يغذي عامل المتعة والشغف بالنص، والشوق لمتابعته.

٢ـ استخدام السرد الاسترجاعي: وهذا النوع أيضاً يكثر استخدامه في الرواية، ومنذ المقاطع الأولى فيها. يبدأ فصل "السكرة" بصفحة ونصف تقريباً من مذكرات سعد وضعها الروائي بين قوسين وبدأت على النحو التالي "السنوات الثلاث التي أعقبت ولادتي، عم فيها القحط والجفاف وتسلط الأوبئة والمجاعات والمظالم... الخ" ثم نجد الروائي يغلق قوس المقبوس من مذكرات سعد ويكلف راوياً علمياً بالسرد.. وهذا الراوي يبدأ الحديث عن جابر والد سعد ونهيلة أمه، وكيفية لقائهما ولكنه ما يلبث أن يرجع إلى الماضي غير القريب ليتحدث عن الجد الأول غالب الجابر وعن خروجه على سلطة الأمير، واستقراره في منطقة "السكرة" وقبول الأمير منحه ذلك المكان الموحش الذي تعبث به الأشباح والشياطين والوحوش الكاسرة. ثم يقفز من جديد إلى زمن أقرب قليلاً مر على "السكرة" وصولاً إلى الزمن الذي يتحدث فيه وهكذا دواليك وفق حركة "زكزاكية".

وإذا ما جمعنا الأسلوبين السابقين أعني السرد الاستباقي والاسترجاعي مع السرد العادي أو التصاعدي لاحظنا كيف عمل الروائي على كسر رتابة الزمن الذي لا يعرف إلا التقدم البليد إلى الأمام، وكيف منح بنية النص حيوية وديناميكية، ستزدادان تأثيراً وعمقاً حين تتفاعل أشكال السرد السابقة مع طرائقه التي اعتمدت التنويع في ضمائر السرد فترة يوكل الروائي المهمة لراو عليم غير مشارك، وأخرى ينقلها إلى سعد؛ الذي أخذ بناصية الحكي، أو إلى ابن الجمال أو جابر أو جلال أو جهاد النجار، بحيث يترك لهؤلاء أن يسردوا؛ لتهيمن عند ذلك لغة ذاتية في التعبير، وليقدم هؤلاء نتفاً تعنيهم هم بالذات من الحكاية الشاملة التي تشد أواصرها "السكرة"، ويرتاح هؤلاء الرواة المشاركون طويلاً حين يعود السرد كثيراً إلى الراوي العليم غير المشارك

وتتغير اللغة من ذاتية إلى شبه موضوعية أو خارجية... ويستخدم الكاتب أيضاً أسلوب المذكرات، وهو عملياً شكل من أشكال نقل دقة الحكي إلى صاحب المذكرات نفسه، وهذا ما يفعله مع سعد ولميا.

ثالثاً ـ في لغة الرواية:

تضم النصوص الروائية مستويين لغويين على العموم(١٣)؛ "المستوى الأول هو المستوى الأساسي الفصيح الثابت في اللغة، وهو مستوى تحافظ اللغة بواسطته على بنيتها ولا تقوم بغيره، ويتشكل هذا المستوى من سنن محددة تضبط تراكيب اللغة، وأساليبها النحوية" (١٤)، وعلى من يتحدث تلك اللغة ويكتب بها أن يتقيد بتلك السنن، ليس بهدف الحفاظ على اللغة نفسها فحسب، بل بهدف إيصال ما يرغب في التعبير عنه إلى الآخرين، فاللغة قبل كل شيء أداة إيصال "وأي فساد في التركيب النحوي يؤدي إلى فساد في المعنى"(١٥)، والمستوى الثاني: "هو مستوى الاستعمال الخاص للمستوى الأساسي الأول العام والثابت، وهذا الاستعمال الخاص، أو الانزياح يهدف إلى غرض معين"(١٦)، وهو غرض فني جمالي بالدرجة الأولى، إنه انزياح إبداعي بكل معنى الكلمة.

ينطلق من المستوى الأول الأساسي العام ويرتكز عليه ويستعمله استعمالاً خاصاً بالكتابة الفنية، وبالنظر إلى لغة "السكرة" من هذا الباب نلاحظ ما يلي:

أ ـ تحقق الرواية المستوى الأول، من خلال امتلاك صاحبها إلى حد لا بأس به سنن الكتابة العربية وقواعدها، مع ميل إلى الضعف في بعض الجوانب، ولا سيما في دقة سبك الجمل ومراعاة التقديم والتأخير في أركانها، واستخدام أدوات الربط الصحيحة بين الجمل وحروف الجر المناسبة في هذا الموقع أو ذاك، وتزامن أفعال بعض الجمل.

لنقرأ مثلاً هذه الجمل التي اخترتها لا على التعيين:

- "كادت نهيلة تتراجع حين يحاصرها اليأس"، والصواب: حين حاصرها اليأس.
- "أما نهيلة فلا يمكنها نسيان ليلة زفافها"، وربما كان من الأفضل أن يقول: "ما كان بمقدور نهيلة نسيان ليلة زفافها".
- "طافت شوارع "السكرة" مسيرة ليلية وهم يحملون الشموع والمشاعل"... على من يعود ضمير (وهم)؟
- أبو جلال رجل عصامي من برج السرطان، ويظل احتمالاً كون تاريخ ميلاده غير معروف بدقة"، جملة مربكة تماماً.
- "قرأ للجاحظ وأبا العلاء وابن سينا"، والصحيح وأبي العلاء وابن سينا.
- "هل الأستاذ هو الرجل الأكثر حماقة في هذا العالم"؟ والأفضل مثلاً: أليس هذا الأستاذ هو الرجل الأكثر حماقة في العالم؟
- "فكر نحو المدينة"، والصحيح فكر بالمدينة.
- "وقد تعذر عليه رؤية وجهها كاملاً، نصفه الأيسر فقط" ماذا يريد أن يقول؟ وما إلى ذلك من المشكلات اللغوية.

ب ـ فيما يتعلق بالمستوى الثاني: أي مستوى الاستعمال الخاص للمستوى الأول، وبالتحديد الانزياح الإبداعي وما يتعلق بلغة المجاز، والعمل عموماً على خلق لغة خاصة تماماً بالروائي، ضمن هيكل اللغة العربية الكبير لا تلفت انتباهنا رغبة واضحة عند الكاتب لتحقيق ذلك... لقد كان جل اهتمامه منصباً على الغاية التوصيلية للغة، ولم يحاول أن يخلق لغته الخاصة، اللهم إلا في مواضع محددة ـ ولكنها لا تشكل سمة عامة ـ يستخدم الكاتب فيها اللغة استخداماً جمالياً خاصاً؛ كأن يقول: "كانت الأرض مشتعلة حوله بأزهار شقائق النعمان" ص ١٦.

ـ "سطع اسم ماري في "السكرة"، وتناثر عطرها في الطرقات" ص ٢٠

وقد يستمر هذا التألق صفحة كاملة، حين يدور الحديث عن مشهد حب أو وصف امرأة (ص ٨٠)

وقد نرد مثل هذا الأمر، وما شابهه في تعامل عديد من كتابنا مع اللغة إلى تفشي اعتقاد بينهم وبين النقاد مفاده أن العلاقة بين البنية اللغوية والبنية الروائية أو القصصية ضعيفة.

وهؤلاء يرون أن الأغلاط اللغوية المختلفة، وضعف امتلاك اللغة عموماً أمران لا يؤثران كثيراً في مسألة إيصال الرواية إلى الغرض الفني والجمالي الذي ترغب به (١٧) وهذا "قصور في وعي العلاقة بين اللفظ والمعنى، وبين التركيب ودلالته، وجهل بنتائج الدراسات اللسانية العربية والغربية"(١٨).

رابعاً ـ في الفضاء الروائي:

مفهوم الفضاء الروائي، مفهوم أعم وأشمل من المكان؛ لأنه عملياً مجموع تلك الأمكنة التي تضطرب فيها الأحداث وتتحرك الشخوص وتقيم علاقتها المختلفة، إن الفضاء "شمولي، إنه يشير إلى المسرح الروائي بكامله، والمكان يمكن أن يكون فقط متعلقاً بمجال جزئي من مجالات الفضاء الروائي"(١٩).

والمكان الروائي بدوره ـ كما حدده البنيويون ـ "هو المكان اللفظي المتخيل، أي المكان الذي صنعته اللغة انصياعاً لأغراض التخييل الروائي وحاجاته"(٢٠)، وهو أحد المكونات الروائية، ومن الطبيعي أن نفهم حاجة الروائيين إلى التأطير المكاني، فما من حدث يمكن أن يحدث إلا ضمن إطار مكاني معين، وربما لهذا السبب رأينا ناقداً مثل هنري متران يقول: "المكان هو الذي يؤسس الحكي لأنه يجعل القصة المتخيلة ذات مظهر مماثل لمظهر الحقيقة"(٢١)، وبالنظر إلى فضاء "السكرة" الروائي نراه مكوناً من أمكنة عديدة تبدأ "بالسكرة" القرية السورية من قرى الجنوب وهي المكان الذي يؤدي دور البطولة في العمل لأنه حاضر دائماً، حتى حين تفارقه الشخصيات؛ ثم العاصمة (دمشق)، وهي المكان الثاني في العمل من حيث الأهمية، وحجم الأحداث التي تجري فيه، وهناك أماكن ثانوية ولكن وجودها أغنى الفضاء الروائي مثل بعض المناطق الحدودية بين سورية وتركيا، حيث عمل أبو جابر جد سعد وكانت له مغامرات، وإلى حيث انتقل البدوي خلف ومعه عبد الله (الذي سيصبح فيما بعد سالم الفلسطيني)، طفل نهيلة الذي رمته. ثم الأردن، وعمان، إلى حيث يفر البدوي نفسه بالطفل عبد الله، ويمنحه اسم (سالم) ويتركه في إحدى مؤسسات غوث اللاجئين الفلسطينيين، زاعماً أنه طفل استشهد أبواه وهو من أصل فلسطيني، وسيتعلم ويكبر ويهاجر إلى أوربا، ثم بيروت وهي مكان ثانوي تماماً لكنه يؤدي دوراً مكملاً في حكاية الرواية.

سيمهر الروائي مهارة كبيرة في رسم المكان الأول "السكرة" وسيستعين ببعض الأساطير الشعبية والدينية، التي يختلق معظمها منها ما ينتمي إلى العصر العربي الإسلامي... ومنها ما يذهب أبعد من ذلك... للتأريخ لهذا المكان، ومن تلك الأساطير قوله: وشاءت الأقدار أن تلعب السكرة دوراً مهماً في القضاء على أسوأ دكتاتورية في حياة البلاد ومما زاد في شهرة القرية وجود مزار "العجمي"، كأقدم مكان مقدس في بلاد الشام منذ الفتح الإسلامي تظلله شجرة بطم أسطورية بارتفاعها وضخامتها وعلى ساقها حفرتان متناظرتان الأولى لا يجف الماء منها أبداً ويقال إنها سقت جيش خالد بن الوليد وهو في طريقه إلى اليرموك، حيث التقاه سراً الخليفة عمر بن الخطاب تحت الشجرة وشاهدا معاً المعجزة، مما جعل الخليفة ينصب خيمته في المكان بانتظار أخبار المعركة وقبل أن يرحل أمر ببناء ضريح وحجرة لتحميه... والثانية لإشعال الشموع" ص ١٥.

كما يستحضر التاريخ غير البعيد والمعاصر لسورية، وكثير من الأحداث

الحقيقية في حياة إحدى قرى الجبل، راسماً "السكرة" في ضوء كل تلك الأحداث مرة على لسان راوٍ عليم غير مشارك وأخرى على لسان سعد... في حين يهمل المكان الثاني تماماً؛ أقصد العاصمة ولا يقف عند شيء فيها، إلا معمل الإسمنت وبصورة سريعة، لينتقل إلى بيت ماري وهو مكان مهم.... ففيه تجري أهم الأحداث من وجهة نظر سعد... وعلى صعيدين مختلفين أولهما الصعيد العام والعقائدي، حيث تتكشف لسعد هشاشة ذلك الخليط غير المتجانس الذي يكون الحزب الذي ينتمي إليه وانشغال قادته بمصالحهم الخاصة، وتصدع الحزب إلى أجنحة كنتيجة لكل ذلك، واكتشاف الفساد والزيف داخل الحزب والوطن. وثانيهما الصعيد الشخصي، حيث سيكون هذا البيت موضع قصة الحب الثانية عند سعد؛ أي عشقه "لميا" ومن خلال هذين الصعيدين يرتسم المكان بشكل ناجح... ويفضي بيت الحزب إلى بيت لميا حيث يعيش سعد قصة حب غير مكتملة، وفيه سيتم اعتقاله في نهاية الرواية...

ومن الأماكن التي يجيد الروائي تأثيثها ووصفها مرسم الرسام "أبو ليال" (ص ١٦٠ ـ ١٦١ ـ ١٦٢) حيث يقدمه من زوايا نظر مختلفة: سعد / لميا / الرسام، أطرفها زاوية نظر الرسام نفسه حيث يقول "البيت الفسيح، أضيع فيه.. أشعر أن أفكاري تهرب مني ويصبح علي مطاردتها لأقبض عليها من جديد، بينما اكتشفت أن السقف القريب والجدران الضيقة تجعل المكان صالحاً للاحتفاظ بها، ليس بالأفكار فقط، بل بالأحلام أيضاً. كنت كثيراً ما أنسى أحلامي لكنني هنا أعود وأصطدم بها في إحدى الزوايا..." إلخ ص ١٦٣.

ومن الأمكنة التي تجد لها حيزاً في فضاء الرواية: السجن، لكن الكاتب يمر به سريعاً واصفاً ما جرى مع جابر والد سعد؛ وعلى لسانه شخصياً... هارباً من التفاصيل، التي عملت عليها روايات عربية كثيرة في هذا المجال.. ربما خوفاً من الوقوع في التكرار. ويلاحظ القارئ أن الروائي يتعامل مع المكان في عمله بوصفه مكوناً جمالياً أساسياً من مكونات النص، وعنصراً تشكيلياً وليس مجرد ديكور، ومن هنا لابد من إعادة التأكيد على عدم استغلال الروائي للمدينة (العاصمة)، والعزوف عن الاشتغال عليها بشكل واضح لمصلحة الاشتغال على بيت الحزب، وبيت لميا، وبيت الرسام... وغرفة الطبيب، وكان من الممكن تسخير هذا النبع أكثر لإغناء فضائه الروائي.

خامساً ـ الرؤى الفكرية:

لعل الملمح الأكثر وضوحاً وبروزاً في العمل؛ هو الرؤى الفكرية التي يطرحها فقد اعتنى الكاتب عناية فائقة بغرض الرواية وحقق ما أراد من خلال الانتقال من مجرد سرد الحوادث والوقائع إلى الخطاب تبئيراً لمقاصد النص ورؤاه وقد برز ذلك في ثلاثة اتجاهات واضحة:

آ ـ الميل إلى التأريخ:

نلمس بشكل واضح انبناء الخطاب الروائي عند سمير على الحوادث التاريخية المعروفة في تاريخ سورية المعاصرة، كأن نقرأ في أحد الفصول "ثلاثة انقلابات عسكرية تعاقبت خلال ستة أشهر، وشاءت الأقدار أن تلعب السكرة دوراً مهماً في القضاء على أسوأ "دكتاتورية" في حياة البلاد ص ١٤ وفي فصل "السكرة" نفسه نقرأ ومن القصص التي تروى عن "السكرة"، تلك التي حدثت ليلة الانقلاب الثالث أي عندما كان جيش الدكتاتور يهاجم قرى الجنوب ويدمرها واحدة بعد أخرى، بسبب رفض السكان التجنيد الإجباري وربما لسبب آخر لم يكشف عنه مرتبط بمرور خط "التابلاين" للنفط..

عند المساء وصلت القوات حدود السكرة وحاصرتها تمهيداً، لقصفها في الصباح، وفي

الوقت الذي بدأت فيه مكبرات الصوت تنذر الأهالي عند الفجر.. كانت كتيبة مدرعات بقيادة ضابط من السكرة قد أتمت احتلال مبنى الإذاعة والقصر الجمهوري" ص ١٧.

وسيستعيد الراوي العليم الكثير من الوقائع والأحداث التاريخية لرسم فضاء الرواية كأن يقول: "دخلت إليها الصحف والراديو وقصدها دعاة الأحزاب وراحت تطوف في سماء البلاد تلك الكلمات التي ألهبت مخيلة الناس في الغرب قبل مئتي عام: الحرية، المواطن، المساواة، حقوق الإنسان وكذلك: (مجلس النواب، عبد الناصر، قناة السويس، خرتشوف، حزب البعث، خالد بكداش...) ص ١٨.

ثم يبدأ الروائي بالتأريخ لولادة الحزب الشيوعي السوري في "السكرة" نفسها من خلال بؤرة صغيرة يشكلها الأستاذ إلياس وشقيقته ماري اللذان يجيئان إلى القرية ويجدان عند بعض أهل القرية ضالتهما؛ فينضم إليهما جهاد النجار وجابر النجار وابن الجمال وتعيش القرية نفسها حراكاً سياسياً واجتماعياً، يعكس ما عاشته سورية كلها في النصف الأول من القرن الماضي وتبرز شخصيات قوية تعادي حزب إلياس وماري، ولا سيما "أبو جلال" الذي يرفض مثلاً أن يزوج زينب من جهاد النجار لأنه شيوعي ولكنه يفشل في فرض رأيه على ابنة أخيه القوية، التي تنجب غزالة (إحدى بطلات الرواية)، ثم يفلح فيما بعد بمنع ابنه جلال من الزواج من "غزالة".

وسيتابع النص البناء على حوادث تاريخية معروفة في تاريخ سورية والوطن العربي وأحياناً دون التقيد بالحوادث التاريخية نفسها بانياً من خلال التخيل، موازياً تاريخياً متخيلاً للتاريخ الخارجي المعروف.

ب ـ زعزعة الكثير من القيم الفكرية والسياسية والأخلاقية السائدة:

تتجلى في الرواية رغبة الروائي الواضحة في هز كثير من المفاهيم والأفكار التي تبدو راسخة وهو يوكل هذه المهمة إلى عديد من شخصياته... ويبدأ الأمر من الصفحات الأولى للرواية حين نرى النجار يتحدى ضريح أحد الأولياء "العجمي"، ويخاطبه بكلمات ونعوت قاسية ويشتمه صارخاً به "إنك صنم، مجرد حجر..." ص ٢٢

وفي الصفحة نفسها يخاطب زينب، التي ترتجف خوفاً وترجوه التوقف عن الكلام:

"سأتزوجك رغماً عن أبي جلال، وعن والدك، ورغماً عن العجمي أيضاً". ص ٢٢

وسيقول لها في مكان آخر "الست الكافر الوحيد في العالم، هناك كفار كثيرون ينعمون بالصحة والثروة ولا يجرؤ على إزعاجهم لا الله ولا العجمي" ص ٥٣.

ويتابع الروائي مسيرته تلك منتقلاً من هز المعتقدات الاجتماعية عند الناس إلى هز المعتقدات السياسية، فإذا به يجعل إحدى أقسى شخصياته (جابر) وأشدها مقارعة للاستبداد يتحدث عن تجربته في السجن:

"وعرفت في العتمة وضياع الزمن أن التعذيب الجسدي ليس أصعب الأشياء في السجون، وتساءلت لأول مرة عن سبب وجودي في مكان مهين كهذا، ثم طرحت السؤال على نفسي بوضوح أكثر: إلى أي درجة يمكنني الصمود؟ وهل الأهداف والمبادئ التي اخترتها تستحق الموت من أجلها؟ ثم قررت سراً بأن لا شيء في الوجود يستحق الموت من أجله". ص ٣٨

بعد حديث بين جابر وابنه سعد نسمع صوت سعد الداخلي يقول، وقد مال إلى رأي أبيه جابر في عدم الالتحاق برفاقه في لبنان: "من الذي صنع الواجب... وأي ترابية تلك..

أليس من الواجب الانتباه إلى هذا الرجل؟! أم أن الدفاع عن الأفكار حتى الموت، وحده واجب مقدس... نعم الوطن ليس أكثر من فكرة مقدسة... ولكن المقدسات في تناقص مستمر". ص ١٣١

وسوف تحظى مقولة الوطن بالكثير من الاهتمام من خلال اهتمام شخصياته بها، فهذي نجوى الفتاة الفلسطينية التي تزوجت سالم؛ تحمل أفكاره إلى أحد المؤتمرات في بيروت، يوم كانت بيروت تحكمها الميليشيات وتقول في مداخلتها: "لقد آن الأوان لفهم جديد.... وتبني آراء جديدة عن الوطن... فليس هناك من خير في أي حرب...

وقد ارتبطت أوطاننا بمفهوم الحروب، وأصبح الوطني الصادق في بلادنا من وجهة النظر هذه الأكثر حماساً للحرب... بينما أقول لكم إنني ورفاقي الذين أمثلهم لدينا أفكار أخرى...

وأهمها أن الوطن مثل كل الأشياء، إذا كان لا يمكن الاحتفاظ به بغير القوة... فهذا يعني أننا سنخسره يوماً. حتى وإن كنا أقوياء.. يجب إيجاد وسيلة أخرى غير السلاح للاحتفاظ بالأوطان"ص ١٤٩.

وتتابع نجوى سرد أفكارها أمام لواقط الصوت مصعدة الأمر: "يجب النظر فوق البوارج إلى البحر، نحو الأفق البعيد، هناك حيث يتكون عالم جديد، حين يعجز الجيش العظيم عن إخضاع مدينة صغيرة.. حين يرفض الإنسان أن يبقى حيواناً بحجة محبة الوطن يؤدي المهام القتالية العدوانية، وبالطبع الجندي الأمريكي مثل غيره... فلن يبقى غبياً إلى الأبد، حتى يغادر بلاده الجميلة مدججاً بالسلاح من أجل عظمة أمريكا" ص ١٥١...

وستختم نجوى كلامها بصرخة مدوية نستغربها من امرأة فلسطينية: "ليس هناك أوطان! تلك كذبة كلفت البشرية حروباً مروعة... دون أن يصان أي وطن في هذا العالم" ص ١٥١..

وسينضم الرسام إلى نجوى من حيث ترديد الفكرة نفسها؛ فها نحن نستمع إليه يخاطب سعداً قائلاً: "لقد انتهى عصر الأحزاب... نحن في عصر جديد، ومن يرى أن وجوده مرتبط بحزب أو بوطن ينبغي عليه أن يغادر العالم..." ص ١٦٤ إلى أن يختم كلامه بقوله: "من السخف أن يفكر المرء بالموت من أجل ما يسمى بالوطن، بينما غيره يجد وطناً بديلاً بسهولة" ص ١٦٤

ولا أجدني هنا مضطراً لمناقشة آراء شخصيات الروائي، التي دخلت في تناصات خارجية كثيرة أهمها التناص مع مقولة الروائي اليوناني نيكوس كازنتزاكي؛ حين يقول بطله زوربا مخاطباً المعلم" سيبقى الناس ثيراناً أيها المعلم ما دام هناك أوطان" وكانت المقولة أساساً رد فعل على احتلال الأتراك لليونان.. وما جر ذلك من قتل وتدمير على الطرفين...

لكن ما يحسب للروائي هنا هو جرأته في محاولة هز المفاهيم الراسخة، إيماناً منه على ما يبدو بحرية الاختلاف في الرأي... وهذا ما طرحه سعد تماماً، حين علق على آراء الرسام المذكور بعد أن فرغ من الاستماع إليه:

"هكذا اقتحمني الرسام، أرادني ضحية أفكاره الأسرة.... لم أكن معجباً بكل ما يقول لكنني معجب باختلافه... فهو لا يردد قول أحد، ولا يقلد أحداً..." ص ١٦٥.

ج ـ شحن النص بتجارب فكرية وحياتية ثرة:

يلاحظ القارئ عمق ما تطرحه الرواية من حيث علاقة الرجل بالمرأة، وقد يلمس تأثراً واضحاً بشخصيات نيكوس كازنتزاكي في نثر أفكارها في الحب والنساء والبعد الجمالي للعلاقة الجنسية في حنايا رواياته مثل "زوربا ـ الإغواء الأخير للمسيح ـ المسيح يصلب من جديد وغيرها..."، ولهذا فلن نجد صفحة في الرواية تخلو من رأي لسعد في

مسألة من هذه المسائل، أو لنساء الرواية وهن يتميزن بالقوة والقدرة على الصمود والمواجهة، والقدرة على اتخاذ القرار، ومجابهة الرجل، والسير خلف القلب حتى النهاية، وهي صفات غير معهودة على الأغلب ـ وبمثل هذه الكثافة في رواياتنا المحلية....

المهم أننا نقرأ أفكاراً تدل على عمق معرفة بعالم المرأة، وعلى تجربة غنية شحن الروائي نصه بها:

- تقول نهيلة وهي تبحث عن جابر: "إن لم يهتد إليه قلبي فلا حاجة لي به" ص ١٣
- قول الراوي واصفاً زينب: هي مثل كل النساء، لا تعرف إلا الإصغاء لصوت القلب، الذي لا يدخله الله مطلقاً، فللمرأة إله واحد، هو الرجل الذي تحب، لأجله تفعل كل شيء" ص ٢٤
- يقول الراوي واصفاً سعداً وهو بعد فتى "لم يكن قد بلغ من النضج ما يجعله يفهم أسرار الحياة، وأن النساء في الواقع تزدري الرجل النزيه لأنه لا يصلح إلا للصلاة وطلب الرحمة" ص ٦٢
- وعلى لسان جلال في وصف والده، نقرأ: "شراسة الرجال تأتي على قدر فقدانهم ثقتهم بأنفسهم، وعلى قدر الشعور بالدونية تكون القسوة، لأجل فرض السيادة على امرأة، أما الرجل الحقيقي فلا يحتاج لغير الحب حتى تتوجه المرأة على مملكتها وتجعله سيدها" ص ٦٦
- يقول الراوي واصفاً مشهداً بين سعد وغزالة: "تساقط دمع غزير... بكاؤها جعله يشعر بالسعادة، وهو يعرف سر ذاك الإحساس اللاإنساني تجاه دموع المرأة منذ ذلك اليوم" ص ٨٤
- تقول غزالة في وصف زوجها (الأستاذ): "وحده الرجل مسؤول عما تقترفه زوجته من حب أو كراهية، وعن كل ما تفعله في حضوره وغيابه. لم يدع لي الأستاذ شيئاً أختص به كامرأة... بما في ذلك الأعمال النسائية المحض... لم يترك لي فرصة الاستمتاع بإعداد طبخة؛ ولو كانت كل مكوناتها بيضة دجاج... كان يريد مساعدتي.. يريد أن يلازمني.. الخ" ص ٩٤.
- يقول سعد: "لكل امرأة نافذة يمكن التسلل منها، هكذا علمتني غزالة" ص ١١٥
- تقول لميا معترفة بخطأ في تعاملها مع عشيقها: "نحن خلقنا لكل نهزم، وليس للانتصار على من نحب" ص ١٢٠
- يقول سعد في منولوج داخلي مخاطباً غزالة: "لميا مثلك علمتني الكثير.. الحب لا يحتاج إلى سنوات كي نفصح عنه.. والقبلة ليست عملية انتحارية.. بضعة أيام مع لميا كانت كافية لدخول فراشها... وليس هذا فقط، سأتعلم تحت الغطاء كيف أستجيب بغريزتي لجسدها... وأدركت كم هو خاو خيالنا القروي، إنه لا يستحق سوى الشفقة... اللعبة الجنسية تحتاج إلى شجاعة وبسالة لطرد العفة المزيفة.... ص ١٣٠
- تقول لميا لسعد: "الفراش لا يحتاج إلى أساتذة أيها الفلاح" ص ١٤٠

وستجد عشرات الآراء والأفكار التي تدور حول المحور ذاته، مقدمة لك متعة التعامل مع كاتب قادر على الغوص عميقاً في هذا الجانب من الحياة الإنسانية.

وأخيراً لا بد من القول إن سمير الشحف استطاع في "السكرة" أن يقدم عالماً روائياً غنياً بفضاءاته ورؤاه، بشخصياته المتمردة التي تصارع الواقع السياسي والعلاقات الاجتماعية والمفاهيم الفكرية القديمة السائدة وتحاول تغييرها وتصطدم أحياناً بما يفوق طاقتها، وقد يستسلم بعضها، ويرفض بعضها الاستسلام...

وسنكتشف قوة الخيوط التي تشد هذه الشخصيات الحالمة إلى الواقع، فتمنعها من الانفلات نحو فضاءات الحلم والتغيير...

فتنكفئ إلى الهجرة أو الأصولية أو إلى الجنس أو الموت، والأمر نفسه تعيشه الأحزاب فنراها تتشظى وتنقسم، ويعتريها الفساد والخمول. ولا بد لنا أيضاً من التأكيد أن العمل على الصعيد التقني وقع في بعض العثرات.. فهناك مسارات بدأ بالشغل عيها (عبد الله أو سالم ونجوى) وأهملها، مع أنه كان يستطيع توظيفها بطريقة أفضل، وهناك بعض الحشو كان بالإمكان التخلص منه (الغجرية وجلال)، وكان يمكن للغة بمستوييها أن تستخدم استخداماً أفضل وما إلى ذلك، مما يمكن تجاوزه في الأعمال القادمة بالدربة والتريث!.

الهوامش والإحالات:

١ ـ ٢ ـ خالد حسين حسين، في نظرية العنوان (مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية). دار التكوين دمشق ٢٠٠٧، ص ٧.

٣ـ نفسه، ص ٦.

٤ـ الرواية ص ٧

٥ـ يكتبها الروائي "غزالي" إخلاصاً للفظ الاسم في البيئة المحلية التي تدور فيها الأحداث، ولكنني أفضل كتابتها بهذا الشكل الصحيح لغة، وسيقرؤها الناس في كل مكان وفق لهجتهم الخاصة بهم.

٦ـ الرواية، ص ٩.

٧ـ نفسه، ص ٩.

٨ـ نفسه ص ٩.

٩ـ نفسه ص ٦٥.

١٠ـ نفسه، ص ٧٢.

١١ـ نفسه، ص ٧٦.

١٢ـ نفسه، ص ٧٩.

١٣ـ د. سمر روحي الفيصل، مدخل إلى أسلوب الرواية العربية، مجلة المعرفة، عـ ٥٢٥، حزيران ٢٠٠٧، دمشق ص ٣٧.

١٤ـ نفسه، ص ٣٧.

١٥ـ محمد عزام، التحليل الألسني للأدب، وزارة الثقافة، دمشق، ص ١٤٧، نقلا عن مجلة المعرفة عـ ٥٢٥، حزيران ٢٠٠٧، دمشق ص ٣٧.

١٦ـ نفسه، ص ٣٨.

١٧ـ نفسه، بتصرف، ص ٤٢.

١٨ـ نفسه، ص ٤٢.

١٩ـ د. حميد لحميداني، بنية النص السردي/ من منظور النقد الأدبي، ط٢، بيروت ـ الدار البيضاء ـ المركز العربي للطباعة والنشر ١٩٩٣، ص ٦٣.

٢٠ـ د. سمير روحي الفيصل، بناء الرواية العربية السورية (١٩٨٠ ـ ١٩٩٠)، دمشق، اتحاد الكتاب العرب ١٩٩٥، ص ١٣٤.

٢١ـ د. حميد لحميداني، بنية النص السردي، سابق، ص ٦٥.

□□

قراءة في كتاب (مرايا للالتقاء والارتقاء) بين الأدبين العربي والفارسي للدكتور حسين جمعة

محمد طربيه

بصدور كتابه "مرايا للالتقاء والارتقاء بين الأدبين العربي والفارسي" عن اتحاد الكتاب العرب بدمشق ٢٠٠٦ يكون الأستاذ الدكتور حسين جمعة قد أضاف عملاً جديداً إلى سلسلة أعماله البالغة أربعة عشر عملاً تراوحت بين حقول النقد الأدبي والبلاغي، والتاريخ الأدبي، والدراسات الجمالية الأدبية القرآنية وسواها مثلما تنوعت بين وضع مستقل وتأليف مشترك واختيارات نصوص وتحقيق وتعريف.

كما صدر له بعد ذلك عملان مهمان الأول في مجال الفكر القومي التحرري وهو كتاب بعنوان "مشروع القومية العربية إلى أين؟/٢٠٠٧" والثاني في حقل اللغة العربية ماضيها وحاضرها ومستقبلها وهو كتاب بعنوان "اللغة العربية إرث وارتقاء حياة" ٢٠٠٨ إضافة إلى أبحاث ودراسات فلسفية وفكرية ونقدية أخرى منشورة في المجلات الثقافية العربية المختلفة.

أما الكتاب الذي نحن بصدد الحديث عنه فإنه ـ إضافة لكتاب سابق بعنوان ابن المقفع بين حضارتين صادر ٢٠٠٣ ـ يدخل في نطاق حقل معرفي حديث ومختلف هو الأدب المقارن، وقد أشار المؤلف إلى الطابع المقارني لكتابه هذا في أكثر من موضع كما في قوله في فصل المؤثرات الفارسية في شعر الأعشى "حين يحاول المرء رصد المؤثرات المتعددة في ذلك الأدب وفي ضوء ظاهرة التأثر والتأثير كواحدة من مفاهيم الأدب المقارن المعروف في أيامنا هذه فإنه يقع على شكل فريد لهذه الظاهرة" ص ٣٧. أو كتذييله فصل "قصة المعراج في الأدب" بعنوان فرعي "دراسة مقارنة".

وبذلك يكون د. جمعة قد مارس الكتابة الأدبية ـ النقدية في معظم صورها وغالبية مناهجها بما في ذلك البحث في الأدب وفق المنهج المقارني الذي يعد أحد المناهج النقدية الحديثة حيث يسعى الباحث فيه إلى تلمس صورة الآخر وأثره في الأدب القومي، وتبين مظاهر التأثر والتأثير المتبادل وأوجهه فيما بين الآداب القومية انطلاقاً من أن الأدب تجربة إنسانية حضارية تشمل الفكر وطرائق التعبير معاً.

وفي هذا السياق فإن الدارس للكتاب موضوع هذه المداخلة لا بد أن يسجل ملاحظات وانطباعات وآراء في الإيجاب والسلب تتصل بمضمون الكتاب وبطريقة بنائه في آن معاً ولعل أبرز تلك الملاحظات في الإيجاب هي أن الكتاب مكرس على وجه الاستقلال لدراسة أوجه التأثر والتأثير بين الأدبين العربي والفارسي في حين أن معظم كتب الأدب المقارن تتحدث عن العلاقة بين ذينك الأدبين من خلال إشارات عابرة ولمحات سريعة ضمن دراسة عامة وشاملة،

أو تتناول بين دفتيها أثراً واحداً بعينه وتحلله في ضوء مقتضيات الأدب المقارن مع التركيز أكثر على تأثر الأدب العربي الحديث بالآداب الأوروبية الحديثة.

وعليه فإن فضيلة الكتاب الأساسية في هذه المسائل التي أثارها المؤلف بين أدبين قديمين في التاريخ عميق الصلة أحدهما بالآخر، وتحتاج كل مسألة منها إلى بحث مستقل ومستقص يذهب في العمق تحليلاً واستنتاجاً ولا سيما أن تلك المسائل لا تنحصر في إهاب أدبي لغوي فحسب بل تتعدى ذلك إلى خلفيات فكرية وفلسفية وتاريخية ودينية، وهذا ما ينطبق على فصول الكتاب كافة ولا سيما فيما يتصل بالأعشى وعمر الخيام.

ويبدو لي أن احتراس المؤلف بتسمية كتابه مرايا للالتقاء والارتقاء بصيغة التنكير كان مقصوداً لذاته، وذلك في إشارة منه إلى أنه سيتحدث عن بعض المرايا لا كلها، أو أنه يهدف إلى القول إن المرايا التي تتعاكس فيها الرؤى بين الأدبين العربي والفارسي أكثر من أن يشملها كتاب واحد مما جعله يلجأ إلى مبدأ الاختيار، وقد عبر عن ذلك بقوله في المقدمة "ولما كانت هذه المرايا واسعة الأبعاد متعددة الوجوه كان علينا أن نعتمد نهج الاختيار في إطار التوثيق التاريخي الموضوعي "كما جعله يقدم المبررات العلمية لكل اختيار في مقدمة الفصل الذي يتعلق به كما في تقديمه لبحث المؤثرات الفارسية في شعر الأعشى إذ عده أهم شاعر جاهلي تبين في شعره تلك المؤثرات سواء في اللغة أم في الطرائق الفنية أم الموضوعات.

من جهة أخرى فإن جمع المؤلف بين الالتقاء والارتقاء ليس مجرد طلب الجناس الناقص أو السجع وإنما هو يستهدف التأكيد على أن أي تبادل أدبي أو تلاقح فكري بين أدبين أو حضارتين هو مدعاة للالتقاء بين الشعوب وفهم بعضها بعضاً، ومرقاة لآدابها القومية بحيث لا يبقى الأدب القومي حبيس الحدود اللغوية أو الجغرافية أو الجنسية، مما يشير إلى إيمانه بأن البحث في الأدب واللغة وتطورها وانتشارها وتفاعلهما مع الآداب واللغات الأخرى هو علامة من علامات الارتقاء، وقد عنون المؤلف آخر أعماله الصادرة ٢٠٠٨ بـ" اللغة العربية إرث وارتقاء حياة".

وبالرغم من الجهود الدؤوبة المبذولة في الكتاب ورجوع المؤلف إلى مصادر ومراجع كثيرة ومتنوعة قديمة وحديثة حسبما تشير إليه الحواشي والهوامش وجريدة المصادر والمراجع في آخر كل فصل والنتائج التي توصل إليها الباحث في فصول كتابه الأربعة، فإن صفة التواضع العلمي كانت بادية واستشعار محدودية إمكانيات الباحث الفرد حيال موضوع واسع متشعب الأطراف كانت واضحة، وقد صرح المؤلف بذلك في قوله من المقدمة "ولسنا نزعم أننا أتينا بكل جديد بيد أننا قمنا بقراءة فاحصة لمرايا عدة من الالتقاء والارتقاء بين الأدبين العربي والفارسي واجتهدنا في تقديم آراء شتى منها ما كان رداً على ما ورد في دراسات سابقة، ومنها ما كان مستلهماً من طبيعة الموضوع المطروح لأننا نظرنا إلى كل رأي ومقولة وموضوع بمناظر العقل والاختبار، وعرضنا ذلك على البحث العلمي التاريخي التحليلي علماً بأن للدراسات التي سبقتنا فضل الإيحاء بكشف كثير من الوهم والخطأ مثلما كان لها فضل تعليمنا". ويضيف "إن تجاذب الحكمة تغري كل منصف بالبحث عن الحقيقة ولا مراء في أن مرايا للالتقاء والارتقاء تمثل رؤية صاحبها في مرحلة كتابتها فضلاً" عن أنها عاجزة عن الإحاطة بما امتلكه الأديان العربي والفارسي من وسامة التعبير وألق الروح وصدق العاطفة وثراء المادة "ص ٨، وهي صفة تحمد للمؤلف، لأنها تكاد تغيب عن كثيرين من الكتاب والباحثين.

***

أما طريقة بناء الكتاب فقد لخصها

تلخيصاً دالاً وواعياً في المقدمة التي كانت مفتاحاً للقارئ في تناول فصوله، فإضافة إلى أنه جعل فصول كتابه الأربعة متسلسلة زمنياً فإنه استوفى في المقدمة الحديث عن محتوى كل فصل وأبعاده وحدوده والبواعث التي دفعته إلى كتابته والنتائج التي توصل إليها والمراجع والمصادر التي اعتمدها أو اقتبس منها مع الإشارة إلى كل شاهد في موضعه وفق مقتضيات البحث العلمي الأكاديمي.

وعلى سبيل المثال فإن المؤلف قدم فصل المؤثرات الفارسية في شعر الأعشى بتوطئة تاريخية جغرافية، وتعريف بالشاعر وطبيعته النفسية ورحلاته وتردده إلى الحيرة مشيراً إلى أثر مدنيتها في شعره وهي التي تتميز بعناية أهلها بالأزهار والورود والعطر وتنسيق البساتين والحدائق واستخراج العطور، وقد انعكس ذلك كله في شعره سواء في كثرة الكلمات الفارسية التي زادت عن مئتي كلمة كما في الجلسان وهو الورد الأبيض والملاب وهو العطر السائل، والناموره وهي صومعة الراهب وكذلك الحقة وهي وعاء الخمر. أو الون وهو آلة وترية أو البربط وهي ما يشبه آلة العود حتى أنه يورد قطعة شعرية حافلة بالكلمات الفارسية، أم في تسمية الأعشى بصناجة العرب والصنج آلة موسيقية فارسية ذلك أن الغناء الموقع وآلات الطرب الموسيقية بأسمائها الفارسية وأسماء المغنين والمغنيات صارت جزءاً من فنه طبيعة ووظيفة وغاية كما يقول المؤلف، مما جعل الأعشى يختار لقائده أوزاناً تتناسب مع تلك الصفات كما في قوله في قصيدة على بحر الرمل:

وطنابيرَ حسان صوتها

عند صنج كلما مُس أرن

وإذا المسمعُ أفنى صوته

عزف الصنج فنادى صوت

وإذا ما غُض من صوته أن

وأطاع اللحن غنانا معن

وكل ذلك جعل الأعشى يكثر من استعمال الأوزان الخفيفة والمجزوءة لأنها أليق بالغناء وإيقاعات الموسيقا.

من جهة أخرى فإن حياة اللهو والعبث والخمر والغزل التي كان يحياها الأعشى في الحيرة وبلاد فارس وسواها جعله يغير مبكراً في بنية القصيدة الجاهلية ولاسيما لجهة استبدال المقدمات الغزلية والخمرية بالمقدمة الطللية التي كانت عنوان القصيدة الجاهلية ولازمة من لوازمها حسب ما يراه المؤلف، الذي يضيف

نتائج أخرى إلى بحثه لعل أهمها ـ إضافة إلى ما ذكرنا ـ هو أن الأعشى قد جسد بوضوح عظمة اللغة العربية في قدرة أساليبها على استيعاب أي نمط فني أو لغوي أو ثقافي يجاورها أو يدنو منها فاللغة العربية أخذت ألفاظاً وعادات وفنوناً من فارس وغيرها لكنها صهرت ذلك كله في قوالبها وموضوعاتها، وهي وإن حافظت على أصول غريبة فإن ذلك لم يكن ليغيرها وإنما صار جزءاً منها" ص ٧٠.

وإذا كان ثمة ما يؤخذ على الكتاب فهو تلك الحماسة الدينية والقومية التي يتناول بها الكاتب موضوعات كتابه والتي تظهر صريحة أحياناً وخفية أحياناً أخرى، مما لا يتفق مع روح البحث العلمي في الأدب بله مقتضيات الأدب المقارن الذي هو كما أسلفنا منهج نقدي يهدف إلى تبين أثر الآداب بعضها ببعض دون أن يكون ذلك وسيلة للتفوق أو التبعية في الوقت نفسه، فقد كانت تلك الحماسة وراء جملة من أحكام الكاتب التي قد تجانب الصواب كما في اعتباره في أكثر من موضع الشعبين العربي والفارسي أمة واحدة متغافلاً عن الفروق اللغوية بين الشعبين، كما كانت وراء إطلاق الأحكام التي لا تتفق أحياناً مع حقائق التاريخ كقوله "فالقواسم المشتركة بين الأدبين العربي والفارسي انبثقت من التمازج

المشترك بين الشعبين منذ العصور التاريخية ثم ازدادت أحكاماً وارتقاء حضارياً بعد الإسلام إذ دخل أبناء إيران فيه طوعاً ورغبة وانصهروا في بوتقة تعاليمه ومبادئه" ص ١٢.

ومن الطريف واللافت أن الكاتب نفسه ينتقد تلك الحماسة في حديث عن معراج نبوي منسوب إلى ابن عباس حيث يعده "من الأدب الديني الشعبي المعتمد على أصول دينية إلى حدود كبيرة ولكنه معتمد أيضاً على الاجتهاد والحماسة في الاعتقاد مما قد يجر إلى أخطاء" ص ٩٠.

وتلك الحماسة إياها كانت وراء الكثير من الاستطرادات التي إن لم تكن صلتها بالموضوع الأساسي للبحث معدومة فهي واهية وغير ضرورية على الأقل وأبرز مثال على ذلك الاستطرادات الكثيرة في فصل قصة المعراج النبوي حيث يتصدى الباحث ليرد فرية أن معراج أردافيراف نامة ومسرحية الضفادع لاريستوفان اليوناني ورحلة جلجامش إلى العالم الآخر كانت مادة الاستلهام في المعراج النبوي. علماً بأن المعراج النبوي على حد قول المؤلف (معجزة إلهية اختص بها النبي العربي الكريم محمد ﷺ).

كما أن تلك الحماسة من جهة أخرى كانت وراء ما قد يبدو من اختلاف في بعض الأحكام ولاسيما فيما يتعلق بعمر الخيام الذي يقول عن فلسفته في موضع أنها "فلسفة وجودية عدمية" ١٣٦، ويقول عنها في موضع آخر "إن وظيفة الشعر لديه فلسفة صوفية أبعد ما تكون عن مفهوم الوجودية العدمية" ـ ١٤٢.

أو كما في قوله عن الخيام (إن فلسفته تقع بين العدم الذي يستند إلى اغتنام الشهوات واقتناص اللذائذ وبين فلسفة التصوف التي تحدث نوعاً من التوازن الداخلي للإنسان" ص ١٣٣، وقوله في موضع آخر "إن الخيام توجه في أخريات حياته إلى التصوف والزهد" ص ١٤١.

وثمة شاهد آخر على ما يبدو لي اختلافاً من فصل المعراج النبوي إذ يقول في المقدمة "وكشفنا اللثام عن جملة من الأخطاء الفكرية والتاريخية منها تصنيف بعض الباحثين المعراج النبوي تحت مفهوم أدب الرحلات أو الأدب المسرحي "بينما يقول في موضع آخر" فإذا كان المعراج النبوي ينتمي في طبيعة المعمارية والفنية إلى ما يعرف في الأدب الإنساني أدب الرحلات فإنه يفترق عن هذا الأدب بالوظيفة" ص ١٠٢.

وإذا كانت تلك الحماسة مشروعة لكل من ينتسب لقومية أو ينتمي لدين فإنها ليست كذلك في البحث العلمي الذي لا يستهدف إلا الحقيقة المجردة ولا سيما في حقل نقدي معرفي كالأدب المقارن، فمكان تلك الحماسة ليس كتب البحوث العلمية والنقدية.

***

على أن ذلك كله لا يقلل من أهمية الكتاب ولا من فتحه آفاق البحث في أمور كثيرة جديرة بالدرس والاهتمام ولا يزال الكثير منها خارج دائرة اهتمام الكتاب والباحثين، وحسب الدكتور جمعة أنه خطا الخطوة الأولى والخطوة الأولى نصف الطريق ممهداً بذلك لمن يجيء بعده فيتابع البحث في هذه الحقول المعرفية التي تكتسب أهميتها أكثر فأكثر من كونها إحدى تجليات التفاعل الحضاري بين آداب الشعوب والأمم.

السويداء ٢٠٠٨/١١/٢٩

□□

رمزية القمر.. بين شاعرين
دراسة مقارنة بين قصيدتين
للشاعرين أمل دنقل ومصطفى النجار

فوّاز حجّو

تعرض هذه الدراسة قصيدتين من الشعر الحديث، لشاعرين من جيل واحد هو جيل الستينيّات، ومن مواليد متقاربة (مطلع الأربعينيات). ومن بيئتين عربيتين مختلفتين، فالأول: أمل دنقل من (مصر) والثاني: مصطفى أحمد النجار من (سورية).

واخترنا القصيدتين من فترة زمنية واحدة، هي منتصف الستينيات.

وإن العودة إلى دراسة شعر الستينيات من القرن المنصرم، ونحن نستقبل القرن الأول من الألفية الثالثة، والقيام بتسليط أضواء النقد على زواياه المجهولة، أمر في غاية من الأهمية، وخاصة حين نقف إزاء نصوص لها صفة الديناميكية، وذلك لربط الحاضر بالماضي، وللكشف عن تطور التجربة الشعرية عند شعرائنا العرب، وما قاموا من تجديد على صعيدي الرؤيا والتشكيل الفني.

وتحاول الدراسة أن تقترب من النص الشعري وأن تدرسه دراسة تطبيعية، في الوقت الذي نجد فيه كثيراً من الدراسات النقدية تبتعد عن النقد التطبيقي، وتنصرف إلى النقد النظري، وفي أحسن الحالات تقوم بدراسة تعريفية توصيفية سريعة.

وإن مثل هذا النقد الصحفي الاستهلاكي، لا يمكن أن يواكب الحركة الشعرية، وأن يكون ذا فاعلية فيها. وهذا ما جعل عندنا كمّاً هائلاً من الإبداع لا يعرض له النقد.

وإنّ تخلف حركة النقد عن متابعة حركة الإبداع ساهم في أزمة النقد والإبداع على حدّ سواء. كما تحاول هذه الدراسة أن تستقرئ النص الشعري وتحلله من الداخل من غير أن تتقيد بمذهب نقدي مُحدَّد، وإن كانت قد أفادت من غالبية المذاهب النقدية الحديثة.

كما أن هذه الدراسة لا تريد فيما قامت به من مقارنة بين القصيدتين أن تدّعي أنها تقيّدت بأسس النقد المقارن، وما يشترطه من ضوابطه، وإنما أطلقت لنفسها الحرية في أن تستنبط أوجه المقارنة كما تراءت في النصين الشعريين، وتناولتهما من الداخل.

وأخيراً فإن هذه الدراسة لا يهمها إطلاق الأحكام النقدية، وإن قامت بذلك في بعض الأحيان، وإنما يهمها الاستقراء والتحليل ومن ثم الكشف عن مواطن الإجادة.

١ ـ مقتل القمر ـ لأمل دنقل:

تبدأ قصيدة (أمل دنقل) بتناقل نبأ (مقتل القمر) في كل المدينة ومشاهدته مصلوباً فوق الشجرة، وقد نهب اللصوصُ قلادة الماس الثمينة من صدره. وإزاء هذا الحدث الأليم تبكي العيون، ويصير أطفال القمر أيتاماً بعد أن غدرت الأيدي الآثمة بأبيهم.

وتحاول القصيدة بعد ذلك أن تقدم

(شهادات) في القمر مأخوذةً عن بعض أبناء المدينة، لتظهر أهميته بنظرهم، ولتعمق الإحساس بمقتله. فيظهر صوت (الجار والجارة)، إلى جانب صوت الشاعر، وصوت الجماعة. وتبدو هذه الشهادات على درجة عالية من الإنصاف، إذ تحاول أن تعلي من شأن القمر فتصفه بالقدّيس، وبالمقابل تستنكر جريمة قتله.

وإذا كانت قصيدة (النجار) قد اكتفت بالتحرك داخل المدينة، فإن قصيدة أمل قد فتحت في جدار الواقع كوّتين، ومن خلالهما استطاع الشاعر أن يطلّ على واقع المدينة وواقع الريف. فبعد أن يطوف في المدينة، يخرج إلى الريف لينقل نبأ مقتل القمر إلى هناك:

وخرجتُ من باب المدينة /للريف/: يا أبناء قريتنا أبوكم ماتَ/ قد قتلته أبناءُ المدينة/ ذرفوا عليه دموع إخوة يوسف /وتفرقوا/ تركوه فوق شوارع الإسفلت والدم والضغينة. وهكذا يضع وزر هذه الجناية العظيمة في رقاب (أبناء المدينة) ويدين فعلتهم الشنيعة، ويستعدي عليهم (أبناء الريف) ليأخذوا بثأر (أبيهم) القمر من الذين قتلوه ومشوا بجنازته. ثم انعطفت القصيدة بعد ذلك لتضعنا أمام قمرين، وليس أمام قمر واحد، أو لعلها أرادت أن تفاجئنا بحقيقة على نقيض ما أكدته في بدايتها:

يا إخوتي: هذا أبوكم ماتَ!/ ماذا؟ لا.. أبونا لا يموت /بالأمس طول الليل كان هنا/ يقصّ لنا حكايته الحزينة/ ـ يا إخوتي بيديّ هاتين احتضنته/ أسبلتُ جفنيه على عينيه حتى تدفنوه /قالوا: كفاك اصمت/ فإنك لست تدري ما تقول/ قلتُ الحقيقة ما أقول. /قالوا: انتظر/ لم يبق إلا بضع ساعاتٍ /ويأتي...

حط المساء/ وأطلّ من فوقي القمر/ متألقَ البسمات، ماسيَّ النظر.

وهنا تبدو المفاجأة.. إذ إنه في المدينة شاهد القمر مقتولاً، وفي القرية أطلّ القمرُ متألقَ النظرات، دون أن تطاله الأيدي بأذى.

فهل نحن أمام قمر واحد أم أمام قمرين؟؟! وإذا كانا قمرين فهل أحدهما قمر حقيقي والآخر رمزي؟؟ أو أن كليهما رمزي؟ لعل التفصيل في مدلول الرمز هو الذي يتولى الإجابة عن مثل هذه الأسئلة الحارة، وما يكتنفها من غموض شفاف.

وربما حاول الشاعر (أمل) أن يميط اللثام عن وجه قمره، وأن يزيل الالتباس عن ازدواج شخصيته، فقدم الإجابة على لسان الجوقة قائلاً في النهاية:

يا إخوتي هذا أبوكم ما يزال هنا/ فمن هو ذلك الملقى على أرض المدينة؟ /قالوا: غريب/ ظنه الناس القمر/ قتلوه، ثم بكوا عليه/ وردّدوا (قُتل القمر)/ لكن أبونا لا يموت/ أبداً أبونا لا يموت

وهكذا يشير الشاعر إلى أن هذا القمر الذي قتل في المدينة، ما هو إلا غريب ظنه الناس القمر، وبعد أن قتلوه أخذوا يبكون عليه كما فعل من قبل إخوة يوسف وهنا تتجلى مظاهر الاغتراب التي عكسها الشاعر على قمره، لتعكس من ثمّ اغترابه هو في المدينة، وإذا كنّا في قصيدة النجار لم نجد من ملامح القمر سوى صفاته، فإننا في قصيدة (أمل) نقف على ملامح متعددة لقمره، وقد ساعد في تعددها وجود قمرين بدلاً من قمر واحد، كما أشرنا، ولكل قمر ملامحه الخاصة تبعاً لجو المدينة وجو القرية المختلفين.

كما ساعد في تعدد الملامح تلك المشاهد التي صوّرها الشاعر للقمر في حالةِ صَلْبِهِ، وفي حالة إطلالتِهِ من السماء.

٢ ـ من سرق القمر ـ لمصطفى أحمد النجار:

في هذه القصيدة نلمح محورين: محور إدانة الحضارة المعاصرة، ومحور البحث عن القمر.

١ ـ إدانة حضارة العصر: أول ما يطالعنا في قصيدة (النجار) تلك الفاتحة التي استهل

بها المقطع الأول قائلاً:

في غابة الحضارة الأنيقة /أسائلُ الشوارعَ ـ الدخان/ أسائل (النيون) عن ضياءْ في الزمانْ/ عن ضياءْ في المكانْ

وكما يبدو فإنّ القصيدةَ منذ بدايتها تضعُ بين أيدينا مفتاحاً هاماً من مفاتيحها، إذ ما إنْ نخطو الخطوةَ الأولى إلى حَرَمِها حتى نجد أنفسنا وجهاً لوجه إزاء حقيقة كبيرة، جسّدها الشاعر بكلمات بسيطة، مفادُها أنّ حضارة العصر هي حضارة زائفة، وانطلاقاً من هذه الرؤية، ينتقل من تعرية زيف الحضارة إلى البحث عن القمر، وكأن هذا المنطلق له علاقة بحدث سرقة القمر.

والشاعر بتعريته لزيف الحضارة يقوم بكشف هذا الزيف بأسلوب جارح مبطّن بالسخرية (في غابة الحضارة الأنيقة) إذ يصوّر الحضارة في أغربِ صور المفارقة، وذلك حين ينسب الغابة إليها، ومن ثم يصفها بالأناقة إمعاناً بالتهكم.. ويعمق هذه الإدانة الصارخة أكثر حين يصفها بـ (حضارة النيون)، وإن شئت فقل (حضارة الدخان) كما أراد الشاعر أن يصفها على نحو غير مباشر. وإن معالجة مثل هذا الموضوع يُعدّ في حينه ظاهرة عصرية وجديدة في شعرنا الحديث، كما كان من قبل ظاهرة جديدة في الشعر العالمي، وقد أشار الدكتور (عزّ الدين إسماعيل) إلى أن شعراءنا المعاصرين تأثروا بنماذج الشعر الغربي وبقصيدة (الأرض الخراب) لإليوت على وجه الخصوص، وذلك بما يتعلق بالنقمة على الحضارة الحديثة وإدانتها. ولعل من قبيل هذه الإدانة لزيف الحضارة، ما جاء في قصيدة أخرى للشاعر النجار في ديوانه (من سرق القمر) وهي قصيدة (الزرافة والإنسان الآتي) إذ إن المَعْنيّ بهذه (الزرافة) هي (الحضارة). وكما وجدنا عنده تركيب (غابة الحضارة) نجد في تلك القصيدة المذكورة تركيب (زرافة الحضارة). وفيها إرهاص بانهيار تلك الحضارة وتبشير بولادة الإنسان الآتي الأكثر تمثيلاً للحضارة الإنسانية.

وإن انعكاس أصداء الحضارة في تصوير الشاعر على هذا النحو يجعلنا نتلمس موقفه الجليّ من هذه الحضارة، إذ يشاهد أمتهُ وهي تواجه أعنف تحدّ حضاري، وهي تدرك أن المعركة التي تخوضها في هذا العصر هي (معركة الحضارة).

٢ ـ البحث عن القمر:

وإذا ما انتقلنا إلى محور البحث عن القمر وجدنا الشاعر يقوم برحلة للبحث عن قمره المسروق، ويتوقف في رحلته هذه في ثلاث محطات، وفي كل محطة يسأل عن القمر من غير أن يتوصل إلى ما يبحث عنه، أو أن يجد فيها هدى.

ـ المحطة الأولى التي مرّ بها في طريقه هي (مغارة العابثين والحواة) وفيها يؤكد هؤلاء العابثون أن القمر قد استتر لأنه انتحر.

ـ المحطة الثانية التي توقف فيها هي (مصانع الدمى) إذ يدخلها بحذر فيسمع من يردد فيها: (مزاودة).

ـ أما في المحطة الثالثة فيتوقف عند (حلبة المصارعة) ويهمنا نحن أن نقف معه لحظات لنشهد ما حدث له في تلك الحلبة الخطرة:

لحلبة المصارعة/ صعدت دونما تردد/ همست: هل لمحتمو.../تراكضوا إليَّ/ يصرخون يصرخون.../ حاملين كومة من الفواكه المدنّسة/ تصارخوا: أتسأل الجموع من رأى القمر؟ /لأنتَ أرنب يدور/ أنت ثعلب خطير/ أنت... أنت سارق القمر.

وبعد أن اتهموه بقتل القمر، يتدافعون لمصرعه بخناجرهم المتعطشة لسفك الدماء:

تدافعوا لمصرعي/ فخنجر يقوم، خنجر يثب/ وسالت الدماء/ سالت الدماء.

وهكذا تنتهي القصيدة نهاية مأسوية تتجلى بوثوب الخناجر وسيلان الدماء، وهذا ما يوحي بوقوع جريمة أخرى إلى جانب

جريمة سرقة القمر، وهذه الجريمة تطال الباحثين عن النور في ليل المدينة.. ويبدو أن منفذي الجريمة الثانية لهم علاقة بالجريمة الأولى، لما يتصفون به من خبث ومكر وغدر.

والملاحظ أن الفئات الثلاث التي استوقفته أثناء بحثه عن القمر لها علاقة بسرقته، فالعابثون والحواة (من زمانهم استتر القمر)، والدمى التي تقوم بالمزاودة السرية في مصانعها ليس بمستبعد أن تكون مزوادتها على القمر، لأنها ما إن رأت ذلك الباحث عن القمر حتى راحت تتوعده.

*** الملامح المشتركة بين القصيدتين:**

تجمع القصيدة بين عوامل مشتركة نستطيع أن نجملها في الخطوط العامة التالية:

١ ـ القصيدتان تتحدثان عن القمر، والقمر في كل منهما يشكل حجر الزاوية، أو قل هو المحور الأساسي فيهما، وكلا القصيدتين يدخل القمر في عنوانها، كما اختير عنوان هاتين القصيدتين ليكون عنواناً للمجموعة الشعرية التي احتوت كلاً منهما.

٢ ـ القصيدتان تتحدثان عن القمر بوصفه رمزاً فكل منهما تحمل في رحمها مدلولاً يشف عن ملامح أخرى نرى من خلالها إشارة لمعان إنسانية وقيم حضارية. وهذه القيم والمعاني نراها تارة مفقودة، وتارة أخرى مقتولة، وكأن القصيدتين في المحصلة هما (رثاء) لتلك المعاني والقيم لتعكسها في النهاية مرارة الواقع العربي، وتدهور قيمه، دون اللجوء إلى الندب والصراخ.

٣ ـ القصيدتان تصوران القمر في جو مأسوي، فحيناً يكون القمر مسروقاً أو منتحراً، وحيناً آخر يكون مقتولاً ومصلوباً. وهذا ما يتفق مع ما يريد توصيله كل شاعر من أمور، مع محاولة الشاعر أمل دنقل انتشال قمره من التردي في هذه المأسوية حين راح يؤكد في نهاية قصيدته على أن القمر (لن يموت).

٤ ـ تنطلق القصيدتان من واقع المدينة، لما له من خصائص تجعله أكثر تمثلاً للحضارة والمدنية.. وهما حين تصوران فقدان القمر في جو المدينة أو قتله فوق شوارعها الإسفلتية، فإنهما تهدفان إلى فضح مثل هذه الجناية التي اقترفتها المدينة بحقه، وقد يكون الحديث عن القمر المجرد في المدينة من نافلة القول، لتضائل أهميته في المدينة بسبب عدم الحاجة إلى ضيائه، والاستعاضة عنه بالإنارة التوليدية، ولكن حين نعلم أن الشاعرين ليسا في الأصل من المدينة على الرغم من عيشهما فيها، تظهر البواعث الموضوعية والنفسية التي دفعتهما للحديث عن القمر في المدينة، وإعطائه مثل هذه الأهمية.

٥ ـ القصيدتان تنطلقان من مرحلة زمنية واحدة، هي مرحلة منتصف الستينات، وإذا عرفنا أن تاريخ قصيدة النجار هو عام ١٨٦٥م وقصيدة أمل دنقل يقترب من هذا التاريخ، أدركنا أهمية تصوير تلك الفترة الزمنية وما يكتنف أجواء القصيدتين من ظلام يستدعي الحديث عن القمر، وفي هذا إرهاص واستشراف أشبه بالنبوءة لما حدث في حزيران قبل وقوعه.

٦ ـ لقد كان موقف الشاعرين من قتلة القمر، وسارقيه، موقفاً سلبياً، يكتفي بالرفض والإدانة دون عمل أي شيء ذي فائدة من أجل إنقاذ القمر. والجدير بالذكر أن الباحث عن سارق القمر عند مصطفى النجار قد دفع روحه ثمن هذا الحديث ولكن دون جدوى.

٧ ـ وهناك تقارب في بناء القصيدتين، إذ نهض الشاعر ببناء قصيدتيهما عن طريق القص، وذلك من خلال تردد صوتين في كل من القصيدتين: صوت الشاعر أو من المفروض أن يكون الشاعر، وصوت جماعة محددة أشبه ما تكون بالجوقة، وهذا ما جعلنا نشعر بأننا أمام أجواء درامية ترتفع فيها حدة الصراع، ويتأزم الموقف مما يشكل عقدة في ذروة الحدث، ما يلبث الشاعر أن يتجه بها إلى الحل. ولعل هذه الملامح المشتركة هي التي

دفعتنا إلى دراسة هاتين القصيدتين دراسة مقارنة.

وإن عرضنا للملامح المشتركة التي تلتقي فيها القصيدتان لا نريد منه أن نذهب إلى أن أحد الشاعرين قد تأثر بالآخر، على الرغم من تلك الملامح المشتركة في قصيدتيهما، وإنما نريد منه التأكيد بالإشارة إلى أن الشاعرين تأثرا بمرحلة زمنية واحدة، عاشاها بكل ما لديهما من وعي وإحساس، فتمخضت عنها هاتان القصيدتان.

ومن غرائب المفاجآت أنني بعد إنهاء دراستي شبه المقارنة بين هاتين القصيدتين عثرت على إفادة من الشاعر المصري (عبد المنعم عواد يوسف) يدلي بها في مجلة (إبداع) حول قصيدة (أمل دنقل) التي عرضناها مؤكداً فيها على أن (أملاً) قد تأثر فيها تأثراً واضحاً بقصيدة له وهي بعنوان (وكما يموت الناس مات) وفي ذلك يقول:

(ولا أحسب أن قصيدتي "وكما يموت الناس مات" من الممكن أن تغفل حين يقوّم الحصاد العربي الحديث خلال السنوات الثلاثين الماضية، تقويماً صحيحاً وعادلاً، هذه القصيدة التي ظهر أثرها الواضح في شعر مبدع أصيل كأمل دنقل "انظر قصيدته: قتل القمر").

ونحن بدورنا نؤكد تأثر أمل دنقل بقصيدة عبد المنعم عواد يوسف، وقد قمت بدراسة القصيدتين دراسة مقارنة، وقد نشرت الدراسة في صحيفة (البعث). ونود أن نشير إلى قصيدة (أمل دنقل) وردت فيها عبارة و(وكما يموت الناس مات) وهذه العبارة مطابقة تماماً لقصيدة (عبد المنعم عواد يوسف) وهذا التأثر يأخذ شكلاً من أشكال التناقص، ويتعداه إلى ما هو أكبر.

وإذا أشرنا إلى نقاط الالتقاء بين قصيدتي (النجار) و(دنقل) فلا بأس في أن نشير إلى أهم نقاط الافتراق بينهما.

تفترق قصيدة (النجار) عن قصيدة (دنقل) في أن قصيدة (النجار) ذات رؤيا شمولية عامة، وذلك لأنها تعالج حضارة عصر على اختلاف بيئاته، بينما نجد لدى أمل دنقل تحديداً للبيئة، وانتقالاً من بيئة إلى أخرى، والإشارة إلى المفارقة بينهما، أي بين بيئة المدينة والريف. ونستطيع أن نقول إن الرمز عند الشاعر (النجار) هو رمز فكري، أما عند (دنقل) فهو رمز شعري، وذلك لأن القمر عند (النجار) مقتول ليس في المدينة فحسب. وإن أتى على ذكره في المدينة. وإنما هو مقتول في عصرنا الحضاري بشكل عام. أما القمر المقتول في قصيدة (دنقل) فيرمز إلى أن هناك قيماً ومعاني مقتولة في المدينة، في الوقت الذي نرى فيه هذه القيم ما زالت حية وموجودة في الريف، وهذا الاختلاف في الرؤية، هو أحد نقاط الافتراق بين القصيدتين.

ويبدو لي أن الشاعر (النجار) أكثر معاناة وأبعد نظراً من الشاعر (دنقل) وذلك لأن قصيدة (النجار) تحمل قلقاً كبيراً يتمثل في تخوفه على مستقبل الوجود الإنساني في ظل حضارة العصر الإنسانية بالمقابل فإن قصيدة (أمل) تبدو لأول وهلة أكثر غنى من قصيدة (النجار) وذلك لأنها:

١ ـ فتحت في جدار الواقع كوتين مطلتين على المدينة والريف بينما اكتفى (النجار) بواقع المدينة.

٢ ـ حاولت أن تقدم العمر في ملامح متعددة.

٣ ـ انعطفت في نهايتها لكي تضعنا أمام قمرين وليس أمام قمر واحد.

٤ ـ أدخلت صورة الجار والجارة إلى جانب صوت الشاعر وصوت الجماعة.

٥ ـ لجأت إلى التنوع في التشكيل الفني أكثر من قصيدة (النجار).

٦ ـ كانت أطول نسبياً من قصيدة (النجار)، وهذا ما جعلها أكثر استيعاباً.

*** التقنيات الفنية:**

أشرنا فيما سبق إلى (الرمز) و(المعمار

الفني) في القصيدتين، ونودّ أن نقف عند أظهر الملامح الفنية فيهما، مع حرصنا على المقارنة بينهما ما أمكن.

يغلب في قصيدة (دنقل) طابع القصة، وهذا ما يجعلها (قصة في قصيدة) محكمة البناء. فهي قصة مستوفية شروط القصة الفنية الناجحة.. فالحدث والشخصية والحوار والحبكة القصصية وعنصر التشويق والبيئة كلها موجودة، ومعالجة بكفاءة عالية، وهو يستخدم التقنية الحديثة في بناء هذه الأقصوصة الشعرية..

إذ يبدأ من النهاية: من حادثة مقتل القمر.. ثم يعود إلى البداية مستخدماً طريقة (الخطف خلفاً) أو ما يسمى (بالارتجاع الفني) مع تحقيق المفاجأة في النهاية، تلك التي تكشف عنها الحبكة في عقدتها المتأزمة وكذلك قصيدة (النجار) تنحو هذا النحو في استخدام أسلوب القص مع رسم أجواء درامية آخذة في التوتر والتأزّم كلما توغلنا فيها، وذلك لأن القصيدة آخذة بالتحرك صُعُداً في خطها البياني.. وهذا ما يسمها بالتنامي والتطور.

ووقفة سريعة عند الحوار في كلا القصيدة تجعلنا نلمح بجلاء ذلك الإلحاح على استخدامه، وذلك على امتداد القصيدتين. إذ كان الحوار يتصف بالحياد والرشاقة عندهما، فليس يعيبه سوى إثقاله بلفظتي (قلت، وقالوا) أو بما في معناهما. مع محاولة (أمل دنقل) في أن يتخفّف إلى حدّ ما من هاتين اللفظتين، في بعض مقاطعه وليس في كلها، وهذا ما ساعده على التكثيف أكثر، وأبعده عن التكرار.

أما الصورة الفنية عندهما فقد ساهمت في التخييل والتوصيل، فكانت إحدى حوامل التجربة. وأغنت التعبير بالتصوير كما شخّصت كثيراً من المعاني والانفعالات النفسية، ورفدت الرمز بطاقات جديدة أغنته في كثير من المقاطع في القصيدتين، يقول النجار: تراكضوا إليّ/ يصرخون.. يصرخون/ حاملين كومة من الفواكه المدنّسة/ ويحملون ألف ألف مقصلة.

ومن يدقق في قصيدة (النجار) يجد أن الصورة الفنية تتّحد عنده بالرمز لتشكيل ما يسمى بالصورة الرامزة، ولهذا فإنه لا يمكن دراسة جمالية الصورة الفنية بمعزل عن الرمز، وبالمقابل لا يمكن دراسة الصورة الفنية والرمز بمعزل عن السياق.

وما يميز قصيدة (النجار) هو الارتقاء الخلاق بالفكرة والإحساس على جناح الصورة الفنية المحلّق، من غير أن يدع مثل هذه الأفكار والأحاسيس تمرّ مجرّدة من أثوابها الفنية.

وفي قصيدة (أمل دنقل) تمرّ بعض الصور الجديدة في حينها مثل قوله: "بريد الشمس"، "وتدلّت الدمعات"، "ماسيّ النظر"، "وسحبت جفنيه على عينيه"، "تركوه في الأعواد كالأسطورة السوداء في عيني ضرير".

ولعل الصورة الأخيرة أكثر الصور إبداعاً وابتكاراً وذلك ليس لتشبيه المحسوس بالمجرد فحسب، وإنما لقيامها بتحريض الخيال، ودفعه إلى تصوّر مثل هذا التشبيه البكر الذي قام الشاعر بتركيبه على نحو غير مألوف، لم يسبقه إليه أحد كما نظنّ. وفيها إضافة جديدة للشاعر يتفوق فيها على الشاعر (النجار).

ومثل هذه الصور جديرة بالاهتمام، لما تقوم به من وظيفة تخييلية في السياق، ولما تبعه في النفس من مشاعر تجعلنا نحس بها إحساساً قبل أن تعكس صورها على خيالنا. أو قل تجعلنا نتلقاها عن طريق الشعور قبل أن يستقبلها (رادار التصوّر).

وإذا عدنا إلى قصيدة (مصطفى النجار) وجدنا فيها إلى جانب الصورة الفنية ما يمكن تسميته (بالجملة الشعرية) التي تبدو خفيفة الظل، لما تتصف به من رشاقة وشفافية محببة، بحيث لا تنأى بعيداً عن الغنائية، وهي في الوقت ذاته تعانق الأجواء الدرامية، وبذلك يتحقق شرطا التوازن المنشود.

ويظهر عند النجار أيضاً استعمال (الجملة غير الكاملة) تلك الجملة التي يفضّل عدم إكمالها، ويكتفي بوضع عدة نقاط تشير إلى الكلام الذي حذفه ولم يصرّح به..

ومثل هذه الجملة يتميز بها أسلوبه، ويعرف بها كما تعرف به، وهي بحاجة إلى دراسة مستقلة تكشف عن دواعي استعمالها، وتقف على أهم وظائفها، ولا بأس في أن نشير الآن إلى بعض هذه الدواعي الملحوظة في القصيدة: ومنها أنه يلجأ إليها في حل إمكانية فهم بقية الجملة، ولذلك للتخفف قدر الإمكان من زوائد اللغة واستطالاتها التعبيرية، مما يساعد على التكثيف في اللغة الشعرية.

وإنّ مثل هذه الجمل يفسح مجال الاحتمالات المتعددة أمام الخيال ليحاول وضع تتمة للجملة، هذا إلى جانب ما تحمله الجملة من تشويق.. وهذا ما نراه في الأساليب الدرامية التي نجد فيها الشخصيات المتحاورة يقاطع بعضها بعضاً، كقول الشاعر النجار:

سألتهم فمن رأى...

وصاحت الدمى: صفاء من؟... أيا...

وفي قصيدة (أمل دنقل) نجد محاولة للاستفادة من التراث وتوظيف الأسلوب القرآني وقصصه الهامة، وهذا ما وجدناه في محاولة توظيف قصة يوسف وإخوته وقصة صلب السيد المسيح كما في قوله: ذرفوا عليه دموع إخوة يوسف وتفرقوا.

وأخيراً يبرز في كلا القصيدتين الإلحاح على السؤال أو قل: التساؤل الحائر المرير، الذي يختزن في داخله طاقات تعبيرية ونفسية كبيرة، والسؤال خاصة عند (النجار) يعدّ مفتاحاً هاماً من مفاتيح أسلوبه في القصيدة، ولذلك غالباً ما يشحنه بما يشغل باله من أفكار وبما يعتمل في نفسه من معاناة، كما يحاول أن ينأى به عن الإنشائية قدر الإمكان لأنه يوجهه من داخل القصيدة إلى داخلها ليبتعد عن المباشرة.

*** اللغة الشعرية بين مدلولها المعجمي ورصيدها الإيحائي:**

اللغة الشعرية كانت وما زالت أداة للتعبير والتصوير، وهي وسيلة من أهم وسائل التوصيل والتأثير، شأنها في ذلك شأن الصورة الفنية في أغلب الحالات. ولهذا فإن اللغة حين تدخل في نسيج الصياغة الشعرية تقوم بوظيفة على درجة عالية من الأهمية.

فهل حققت اللغة الشعرية وظيفتها عند الشاعرين؟

إذا وقفنا عند اللغة ومستوياتها، وجدنا بعض العلاقات اللغوية الجديدة التي تأخذ حيناً شكل الغرابة لجمعها بين المتضادات (غابة الحضارة) وحيناً آخر تأخذ شكل الإدهاش لربطها بين المتباعدات مثل (بريد الشمس) وأحياناً تنحو اللغة نحو البساطة المفرطة، حتى تقترب من النثرية لأنها في الأصل تحاول نقل الحديث العادي بموضوعية، أو لأنها تلجأ مضطرة إلى السردية مسوّغة لنفسها ذلك، بسبب قيامها بالسرد القصصي، يقول أمل دنقل:

وترحّموا.. /وتفرّقوا../ فكما يموت الناس.. مات!/وجلست/ أسأله عن الأيدي التي غدرت به/ لكنه لم يستمع لي/.. كان مات!/ دثّرته بعباءته/ وسحبت جفنيه على عينيه/ حتى لا يرى من فارقوه!/ وخرجت من باب المدينة

ويقول مصطفى النجار:

رأيت في طريقي/ مغارة عميقة/......./ ليمنع الدخول يسمح الخروج

إن اللفظة عند الشاعرين قد تتجاوز معناها المعجمي إلى معنى آخر تكتسبه من خلال سياق القصيدة، وعلاقاتها اللغوية (فالحواة)، و(الدمى) في قصيدة (النجار) كلمتان أصبح لهما مدلولهما الرامز بعد أن شُحنتا بمعانٍ إيحائية جديدة، وكذلك الأمر بالنسبة لكلمتي (الشمس)، (القمر) في قصيدة (دنقل) وهذا ما يسمى بالانزياح، وأحياناً يحاول الشاعران أن تكون لغتهما لغة العصر

حيناً، ولغة الواقع حيناً آخر، مثل: (الحضارة الأنيقة) و(الشوارع) و(النيون) التي أقرها المجمع العلمي، و(الحواة) و(أزمة المدينة) و(مصانع الدمى) و(حلبة المصارعة) و(مكابدة) و(لافتة) وهي ألفاظ محدثة، و(مزاودة)/عامية والأصح: مزايدة، و(كومة)/ دارجة وفصيحة، هذا عند الشاعر النجار.

أما عند دنقل فنجد طائفة أخرى من الكلمات مثل: (بريد)/ معرّبة، و(شوارع الإسفلت)/ أقرها المجمع العلمي، و(الماس) و(ماسي)/ دخيلة، و(فيس)/ مولدة، و(نافذتي)/محدثة، و(شهدوه)/ استخدمها بمعنى: شاهد، وإن فعل شهد يعني الحضور، والمعاينة. وهذه الكلمات التي دلت على شيء فإنما تدل على تطور المعجم الشعري لدى الشاعرين.

ونلمح في قصيدة النجار بشكل خاص (ظاهرة التكرار) في المفردات والعبارات، ففي المفردات يلحّ على ذكر هذا الفعل: أسائل وأسأل، سألتهم، أسائل، تساءلوا أتسأل.. وهذا له علاقة بنزوعه إلى أسلوب السؤال كما أسلفنا من قبل أما في العبارات فنجد قوله:

عن ضياه في الزمان ـ عن ضياه في المكان

فمن زماننا استتر ـ فمن زماننا لأنه ـ لأنه انتحر

فصاحت الدمى ـ وصاحت الدمى

فقلتُ هل رأيتهم ـ فقلت هل رأيتهم ـ همست: هل لمحتمو...

كما نلمح شكلاً آخر من أشكال التكرار يتجلى بأسلوب التوكيد الذي ألحّ عليه (النجار) أيضاً وذلك في قوله:

رأيتُ/ها.. رأيتها /مزاودة.. مزاودة/ يصرخون.. يصرخون /ألف ألف مقصلة/ أنت.. أنت سارق القمر/ وسالت الدماء/ سالت الدماء

وبهاتين العبارتين الأخيرتين أنهى الشاعر (النجار) قصيدته، ومن الملاحظ أن نجد قفلة قصيدة (أمل دنقل) هي الأخرى تستعمل أسلوب التوكيد اللفظي، وتنتهي القصيدة بهاتين العبارتين: لكن أبونا لا يموت/ أبداً أبونا لا يموت.

ولا يفوتنا أن نؤكد أن التكرار والإلحاح عليه، له دوافعه الموضوعية والنفسية، وأول هذه الدوافع هو التأكيد على الشيء المكرر، وثانيها تفريغ ما في النفس من شحنة الانفعالات. هذا إلى جانب الدواعي الإيقاعية التي قد تفرض نفسها على الشاعر.

واستكمالاً لدراسة الطرائق التعبيرية لدى الشاعرين، نود أن نشير إلى أننا قد نجد أحياناً عند (النجار) أسلوب التضاد والتطابق المعنوي وذلك في قوله: /يمنع الدخول يسمح الخروج/. وكذلك أسلوب العطف بلا أدوات: /أسائل الشوارع ـ الدخان/. وهذا الأسلوب الأخير في العطف هو من الأساليب المستحدثة في لغتنا العربية، وهو من مؤثرات اللغة الإنكليزية التي تعطف بلا أدوات، وتقتصر على ذكر حرف العطف في آخر كلمة من الكلمات المعطوفة المتعددة.

❑❑

الشاعر محمد علي شمس الدين

في مجموعته "اليأس من الوردة"

الحب كما لو أنه روح تشعن العالم..!

زهير غانم

-١-

بعد قراءة مجموعة الشاعر محمد علي شمس الدين الجديدة "اليأس من الوردة" لا بد وأن يبزغ السؤال عن شعرنة الشعر. والدخول في تضاعيفه، وفي جيولوجيا أعماله الموارة لالتماس الزلازل والبراكين، والصهارات التي تتقاذفها القصائد في وجوهنا. في أجسادنا وأرواحنا. عبر هذه اللغة المائية السلسبيل، التي يتطارح الشاعر قصائده بها، ويتجارحها عبر الدهشة الضوئية التي يثيرها في أعماقنا. وعبر هذه الرقرقة والتموج. والعذوبة والافتتان. وما يطالعنا به من شطحات تكاد تكون صوفية حديثة. خاصة في تناصه مع صوفية الحلاج المقتول، ومع طواسينه. كما أنه ينقب وينجم في حدثه وفي مقتله. وتقطيعه ورجمه، وحرقه، وذر رماده في نهر دجلة. لأنه استدخل الوجد والوله في إيمانه والاصطلاء والاصطلام في مجريات روحه، وحلول الله فيه أو حلوله في الله. كما لو أنه كان في غيبوبة وغيمومة التعبير وانطماسه عبر "أنا من أهوى، ومن أهوى أنا... إلخ". ثم أن الشاعر يقدم ديوانه ببيت الحلاج:

يا نسيم الروض خبر

لم يزدني الوردُ إلا عطشا

ولا أدري لماذا تناهى في ذاكرتي البيت "يا نسيم الروح خبر للرشا. لم يزدني الوردُ إلا عطشا" على أية حال ربما اختلاف روايات، وأن الشاعر محمد علي شمس الدين. ربما كان أدق في ذلك. رغم اهتمامي القديم بالصوفية وأشعارهم وبقصة الوردة التي قبلت الحلاج. فبينما عرضوه ضمن حلقة للرجم بالحجارة، يبدو أن معلم الحلاج المتصوف ولا أعرف إذا كان الجنيد. قد رمى الحلاج بدل الحجر بوردة. فتطلع فيه الحلاج بوجهه الدامي. وقال له: والله لقد قتلتني يا معلمي، فهل يأس الشاعر من هذه الوردة أم ماذا؟ أم أنه إسقاط على معاناة الشاعر الحديثة في عالم قاس عنيف. دام وراعب. وهكذا يكون في التناص مع الحلاج. عبر مأساته

الدرامية. الأعمق من شكسبيرية بكثير. والأفدح والمروعة على صعيد إنساني. وكان الشاعر في قصائده يرفض دمعاً وينزف دماً من روح جريحة، ذبيحة، شهيدة، حيث يتناقل شعره مع الحلاج بين النثر. وقصائد الكلاسيك ببضعة أبيات، وقصائد الشعر الحر. وهو يتنافد ويتناضح مأساة الحسين بن منصور الحلاج. مع مأساة الحسين في كربلاء. ومع الشهادة الحديثة في المقاومة. إنه يعمر الروح الإنساني. بأبنية اللغة الجمالية. ويقدح شرر هذه اللغة، ويشعل حتى أحطابها الرطبة، ويتذاهب بها شهباً ونيازك. أقماراً وشموساً ونجوماً. ويخالط في نكهاتها وأمزجتها، وأخلاطها، أزمنة وكائنات، ومدائن، وأساطير، حيث يتباحث مع نفسه مع وعيه ولا وعيه وشعوره ولا شعوره. في متون قصائده وهوامشها. وهي في كل الأحوال والمقامات والمقايسات الشعرية ذات محرق وبؤرة شديدة الإشعاع قوية الضوء والنور والنيران الشعرية معاً..

إنه يشوي نيء اللغة على أنوار روحه، ونيران جسده، حتى تنضج وتستوي خلقاً جديداً. كذلك يستعير هواء العالم. ويتغور ويتغول في تراثه وتاريخه، حتى في تاريخ الحب، ويعود إلى حكمة سقراط، وإلى يسوع، وأريحا، وهو في دمشق، ومصر، وفي آمون. وفي دجلة والفرات. ومع الرقة في سورية، مع عبد السلام العجيلي. في حواراته إنه يستعيد زينب من الجنوب وفي الجنوب بعد أزمنة مديدة على قصيدته الشهيرة. كما أنه في مناحي الإنسانية مع أحفاده، وهو في فناء الحب، ورعب الزمن والموت، حيث الحب هو الذي يحيي ويميت أم أنه يموت ليحيا الحبيب، أم أنه يحب لذلك يموت، فهو في تراث العشق الإلهي مع الحلاج والحسين، ومع شهداء المقاومة وقائدهم الذي رمى عباءته على الجنوب في حرب ٢٠٠٦، والشاعر يتغلغل في هذا الروح الاستشهادي. طالما أنه ضد العدو، وفي سبيل الله والوطن، وهو يعلي من شأن ذلك، ويتوحد ويتحد فيه خلال قصائد لا تقول الحرب كما في "الغيوم التي في الضواحي" بل تقولها بقوة الروح وشاعريتها. وصلابتها الإنسانية في الصمود والاستشهاد.

ـ ٢ ـ

ولأن الشاعر محمد علي شمس الدين على بينة واضحة من شعره وقصائده وتناصه الذي عقده في شيرازيات ويعقده هنا أيضاً مع شعر الحلاج وأحواله. يبتدع في هذا الشعر أحواله هو الداخلية، وبعض الخارجية، حين يتعازف ويتعانق الوجود والعدم من خلال ذلك إلى درجة استشعار جاذبية اليأس من الوردة الذي هو اليأس بعينه، والذي يسميه نيتشه فيلسوف التشاؤم أيضاً. أن اليأس هو مرض الموت، وأظن الشاعر الذي يتقارع أحوال الموت، يعلي من شأن الحياة، ويرفع راياتها. في الحب والعشق ونضارة الوجود. وعرامات الحياة في صباباتها وغواياتها. بحيث يتداخل شعره في المرئي واللامرئي من الصور التي يتوالدها. خاصة حين يدور في فلك التماهي مع المتنبي. وفي التماهي مع رثاء الشاعر الراحل محمود درويش. إنه يتوحد في كائناته، ويتقمصها من بداية المجموعة إلى نهايتها. تساعده هذه اللغة الألماسية المشعة والذهبية الثمينة. والمائية في سيولاتها، والحجرية في صلوداتها، إنها حجرية الرخام والمرمر، مع رخامية أصوات اللغة لديه. وغنائها، ونذيرها، وأثيريتها وأنوارها في الحب، وضياءاتها التي تتأتى من كينونة الشاعر، ومن ليل العالم المضيء فيه، كما لو أنه يودع أباه في المشفى. حين يساعفه الحضور والغياب. وأطياف الألم وأشباحه، وكأنه بحاجة إلى الرقى والتعاويذ، لتفسير الزمن والدهر والموت، وفي شعره بعض من ذلك وبعض من الأحجية، والغيمومة والانطماس، والطلاسم. والطواسين التي أشار إليها في قصائد الحلاج العددية. والتي قدم لها بتمهيد نثري. وكأنه يقارب قصائد النثر. لأن الشاعر

متنوع كتابة. وناقد حصيف في الأدب، فهو في جعبته الكثير من الشعر وقد صدرت مجموعته الكاملة مؤخراً، ولديه في النثر كتب، مع كتاب دكتوراه في التاريخ ولديه قصص أطفال كثيرة، لذلك يكون متعدد أساليب الكتابة، حتى في هذه المجموعة بين مقاطع النثر، والشعر الكلاسيكي الإبداعي، وقصيدة التفعيلة، وقصيدة نثر، ومقاطع شعرية، كأنها تحيل إلى قصائد الهايكو، وقد تذكرت من خلال هذا ديوان المفكر أحمد بيضون "ديوان الأخلاط والأمزجة" في الكلاسيك والتفعيلة، والنثر، وفي الشعر المحكي..!

والشاعر في ذروة احتجاجه الوجودي والسياسي على فساد العالم، ولديه ملكته الشعرية في الاهتمام بشؤونه وشجونه، وكأنه في حلبة الضمير، الصوت الصارخ في البرية، على تدهور هذه الأمة، وقضيتها، حيث في النهاية يقول: وسأقتل في اللد وفي مكة والنقب. والحقيقة ليست على سبيل الاستقبال. لكن القتل يحدث حقيقة في رمزية هذه الأماكن. لأن هزيمة شعواء محيقة بهذه الأمة. وهو إذ لا ينسى فلسطين ولبنان. لا ينسى بغداد. وحتى إنه يعول مجدداً على حطين وكأن له عزاء ما في استذكار ذلك. فمن استبطان الروح والإيمان والاستشهاد عبر ذات محومة محلقة. دائرة حتى في فضاء العالم، وجماليات العشق والحب، إلى الاصطدام بصلودة العالم وكآبته، ومرارة الكأس الذي تتجرعه هذه الأمة، يرى الشاعر بأم قلبه بعد انتصار المقاومة. أن لا بد من استدراج البطولة ولم شتاتها، حتى تقف في وجه هذا العالم الظالم الذي يمعن قتلاً وتدميراً فيها، من العراق. إلى فلسطين، ومن غزة إلى السودان والصومال. وأغلب هؤلاء العرب شهود زور على ما يحدث. إن لم يكونوا مشاركين فيه. حيث يفرد قصيدة للناس الفقراء البسطاء المغلوبين على أمرهم ويرى أن لا بد من قيامتهم من العدم الذي هم في لنيل حقوقهم الإنسانية في الحياة.

كل ما تقدم يقوله الشاعر بالإيحاء والدلالة، والمجاز، بعيداً عن الخطاب المباشر تماماً لأن لديه أضواؤه وظلاله في قصائده وجدليات الظاهر والباطن قانون أساسي في شعره، خاصة لجهة تقليب الكلام وتقليب المعاني، لجهة يقينيتها واكتمالها. ولجهة توقيفها وتورياتها واحتمالها، وكأن سكاكين الكلام تسلخ جلد اللغة الكتيم السميك أحياناً كي تستظهر اللحم الحي، والدم والعصب للغة التي يستنزلها في شعره أو يتنزل فيها بكل براءتها. وعنفوانها. ونضارتها وغضارتها، وطزاجتها. وكل تحولاتها وانزياحاتها الكيماوية، فيما يندغم الشاعر في خطابه الشعري ويتماهى فيه بين الهمز واللمز، والهمهمة، والدمدمة، والهمس، وبين الصوت الصائت، والصدى الترجيعي الاسترجاعي، وبين الصمت الذي لا يصمت، كما لو أنه يتفاصح هذه اللغة ويتفاصحها. يستخدمها أحياناً، ويخدمها في أغلب الأحايين ليروي خصوباتها وخصوماتها الشعرية المتحاورة..!

- ٣ -

ولا يمكن قراءة شعر الشاعر من الخارج، بل لا بد من استبطانه وتجويره وتجوينه وتجريفه ومضايقته. واستجرار الحمى الشاعرة التي فيه. أي الذهاب في جواءاته ومناخاته الرغبوية الحالمة التي تشحن هذا الشعر. بالكثير من الشجن والأسى والمكابدات والمجاهدات، للوصول إلى الانفصال، وفوات الاتصال، وهو يقيم الجسور اللغوية الشامخة الشاهقة، حتى يتجسد في قصيدته ويتجاسدها، وحتى يترجم غليانه رغائبه، وصبوات وغوايات نفسه، وكأنه يتحامل على جراحه جميعها كي يقول الأمل، فيقول الألم، ويقول كأن لا جدوى. لكنه يقول شعره ولا يمشي، وكأنه في مقام قل كلمتك وكن فيها، وهو يفكك فعل الخلق فعل كن، والكلم هو الجرح، وفي شعره الكثير من ذلك،

ولا يجد بأساً، في إن قلتها مت. وإن لم تقلها مت، قلها ومت.

لكنه يقولها ويصر على الصيرورة والحياة، في تحولاته. وانزياح لغته ومعانيه، بما يتواءم مع ما يمكن أن يكون، ومع مستحيل اللغة والشعر، في نيران القصائد اللاّبة اللاهبة وفي أشواقها المعتمدة. وكل هذا داخل الشغف الشعري الذي للشاعر القسط الأعظم منه. فهو كأنه في مواقف صعبة كأداء، ولا يتنازل، ولا يتخلى بل يجول ويجوب الإنساني الذي فيه، حتى يصاعد به شعراً مضيئاً نورانياً. كريستالياً يبث أضواءه وسطوعه من كل الجهات، ولمحمد علي شمس الدين قامته الشعرية. وأسانيد عماراته في القصائد وكأنه يبنيها مدماكاً مدماكاً من أحوال ومقامات، ويموسقها حتى الهارموني الذي تتجلى فيه اللغة الشعرية، وتتجلى ويمارس فيها الشطح والشطوء، حيث معتمده الصوفي في هذه المقامات الداوية داخل الروح، وحيث مجموعته مدينة شعرية، لها زمنها وذاكرتها، ولها أماكن الجسد وأثيرية أماكن الروح، وهو باب هذه المدينة الشاعرة، عارف كثيراً بمداخلها ومخارجها، إلى درجة الصحو والمحو، ومسرحة القصيدة، وإدارة الكلام في المونولوج والديالوغ مع كائناته التي يحاورها وكأنه يحاور نفسه. إلاّ أن قوافل وجمهرات الكلمات تنفلت من عقالها، وتنتظم في هذه القصيدة أو تلك كعقود الألماس.

والدخول إلى شعر محمد علي شمس الدين مليء بالأفخاخ والأشراك، والسياقات المشحونة باللامعنى الذي ينطوي على معنى ينسف نفسه، أو يتجادلها ويتحول إلى معنى جديد. يتعاشق أو يتعالق. أو يتقطع وينفصل، فالغربة متأصلة في شعر الشاعر، والأنا الشاعرة، تمارس تجوالها، في أقاليم العشق وأقاليم الليل والنهار، ولا بد لوضوح المعنى لديه. من غموضه وإغماضه أولاً. وكأنه يستشعر أحلام اليقظة، أو يرى كل الرؤى في المنامات. رغم أن أكثر الناس يسيرون نياماً.

إلا الشاعر. فإنه في قلقه وأرقه وسهاده وكأنه لا ينام هو كالجولاني. مسرنم بقصائده يتفاصحها، ويتفاضحها، يتنازع أقنعتها، ويستظهر منها، ما يقدر عليه، وهو يقدر على الكثير في أقنعته الشعرية، الحسين بن منصور الحلاج، المتنبي، محمود درويش، عبد السلام العجيلي، المدائن التي يستفز أساها ويأسها، من الحجاز، ومكة إلى دمشق وبغداد، واللد، والخليل إلى استشباه الصلب، وتراث القرآن ويشوع وحتى انطواء يوسف النبي في قصيدة، وكأنه يستصرخ الموتى في كل هذا. وينفخ في صور الشعر، وهو يشحذ قريحته على دراما الحسين في كربلاء. ودراما حسن والمقاومة في الجنوب، فكأن الحلاج والحسين وحسن في ثالوث مبارك لديه، يعوله، ويتغور فيه، ويذهب في جيولوجيا أعماق كائناته كما يذهب في الأنهار والينابيع عبر شعره، وديباجته الشعرية في الكلاسيك تتبادع نفسها وتوازن، وتوازي ديباجته في شعر التفعيلة، كذلك في النثر، وقصيدة النثر هو متنوع متعدد في الشعر، إلا أن حبل سرة شعري خفي يربط بين هذا التنوع، وكأنه الشاعر الواحد المتعدد في الأشكال والأساليب، وفي المعاني والرؤى غزاله مقتول مغتال مشكوك في حضوره ووجوده المستحيل، كذلك فقراؤه مسحوقون وهو في مناجاة ونجاوى الشيخ الذي يرافقه في الرحلة، ويشك به وبالرؤيا التي تعتريه كما في رفيقه نحو سهل حطين والسيارة الخربة المقطوعة في الصحراء.!

ولديه في الشعر تقاليبه في الحب، قرين الحياة والموت، وله عذاباته وحضوراته وغياباته معاً. وكأن له تصاريف أزمنة عديدة من الماوراء والما أمام أيضاً وهو في نقطة الارتكاز الوهمية بين هذه الأزمنة يحاول الخلاص بالشعر، لكن هذا الطوفان الدموي كأن لا منجى ولا عاصم. إلا ما يلطف فيه الشعر أو الإيمان معاً، ويستمر نداء استغاثاته..!

-٤-

وحين يعانق الشعر النفس الإنسانية يتأسس في أسها ويتشاكل مع نسغها وجذورها، ويتداخل في جذوعها والأغصان، الأزهار والثمار، ثم ينفلت إلى الصمدية العليا، وكأن الشاعر يصدر في شعره عن العناصر الأربعة، ثم عن الزمن، فهو يزوج النار بالماء ويزوج التراب بالهواء ويتجاسد في هذه العناصر عن طريق تراكب الكائنات والأشجار، الصحراء والرياح، إنه في شوق إلى العود الأبدي والاتحاد بهذه العناصر حتى لو كان الماء هو الغالب فيها "وجعلنا من الماء كل شيء حي" وماء اللغة هو الذي يتدفق ويجري بهذه السيولة والسلاسة في مستويات التعبير والجمل الشعرية التي يتخاصفها الشاعر ويتحاصدها. ربما كي يغطي بها عورات هذا العالم أو يتكاشفها ويتباصرها ربما كي يستعري كل شيء من الجسد إلى الروح ومن الوجود إلى العدم إنه يتجادل نفسه في قصيدته ويتجادل غيره، وغيره ليس سوى الآخر الذي في نفسه من هنا يصير الشعر كينونة الذات الشاعرة والمصابيح الكشافة التي يطل بها على الآخرين، أو يطلع بها يشرق ويتشارق من خلالهم، لأن مادة الشاعر إنسانية بامتياز كما لو أنه يقول مع ابن الورد "أوزع جسمي في جسوم كثيرة" باختلاف التأويل هكذا فعل مع الحلاج، والحسين مع المتنبي ومحمود درويش، مع عبد السلام العجيلي وزينب، وهؤلاء ليسوا متكأ في قصائده، بل هم القصائد نفسها بكل اختلاجاتها وتلجلجاتها، وكأن ما يوجع الشاعر فيهم تلك الدراما في صراعهم وموتهم، والرؤيا التي كانوا يرون حتى لو بدأ الشاعر برؤيا الجمال الراعب الذي يوجع خاصة في إدراكه الموت ووعيه، هذا الإدراك والوعي هو البعد الزمني الذي يتلابسه الشاعر ويتلامسه في روحه وفي أرواح من استدخلهم في روحه وتخارج بهم في قصائده مغسولين بصابون رغائبه الحارة، مرتطمين بخياله، ومرتطم خياله الخلاق فيهم، عبر مشهديات شعرية، يناورها وينازلها كي يتأكد وهيهات له ذلك مما كان، مما هو كائن، مما سيكون على احتمال الظن واليقين الشعريين، وعلى احتمال الذوبان والتحوّل والانزياح في الشعر عبرَ كن فيكون في جوهر التكوين الشعري وأعراضه معاً..!

والشاعر محمد علي شمس الدين صاحب تجربة عميقة ومديدة في الشعر المتخالج مع نفسه ومع العالم من حوله. وهو علم من أعلام الشعر العربي ليس في لبنان بل في فضاء اللغة العربية. ساعده على ذلك حضوره الشعري واستمراره في الإبداع الشعري، وفي كتابة النثر الفني والنقد، ورؤيته لأحوال الشعر، وقراءته للجديد والمتجدد فيه، وكأن استحداثه للشعر الكلاسيكي الإبداعي في نصوصه وقصائده الحديثة، ما هو إلا تعمق في حداثة الشعر، وفضاءاته الإبداعية، حين يشير بطريقة ما إلى أن امرأ القيس، والمتنبي هما أمامنا وليسا وراءنا، حيث زمن الفن دائري وليس زمناً خطاطاً، وحيث الروح الشعرية تلمس العالم بالحدس والذوق، وتتكهرب وتتمغنط فيه، كي يتبارق وتتراعد في الشعر الذي يجيء من الحلم والكابوس، ومن أحلام اليقظة، وخلسات الكرى، لكن هبوب الشاعر واندلاعه يفجر نواة الشعر، ويتغشى في خلايا اللغة.

ولغة الشاعر في "اليأس من الوردة" لغة توليدية متفجرة، حرائقية، ساخنة، ودافئة، وجدلية بما يحملها الشاعر من معان تتفتق عن سريرة غنية ثرة وغزيرة بالمشاعر والرؤى والخيالات، فهو ينزل المعنوي منزلة المادي ويصاعد بالمادي مع أنفاسه الحارة إلى مقام المعنوي، ويجادلها معاً، كما يذهب في تخليق لغة التراث من القرآن والشعر مذاهب شتى مريحة وجديدة وتتبعث التساؤلات عن طاقة الشاعر على الانزياح في اللغة، وعلى تحولاتها الكيماوية الاشتقاقية والدرامية، حيث تتطامن الكلمات وتخف منها أدوات العطف والاستئناف والوصل لكن الانقطاعات اللغوية

والتعبيرية تظل في التواصل الشعوري الضاغط عالياً على مقياس ريختر بحيث تتبركن اللغة وتزلزل وتدفق صهاراتها الشعرية الكاشفة التي توحي وتدل وتذهب في بيّنة ما يعتمل في جسد الشاعر وروحه، وأزمنته المتدافرة المتصارعة لكن القصيدة بهندساتها المرئية واللامرئية تنظم أشواق الشاعر، وتوقه الدائم إلى الحرية والانعتاق حتى باستحضار الفناء والعدم والموت، حيث يحضر في قصائده، من غياب الغياب إلى حضور الحضور واستحضار الأرواح الشعرية المحوّمة المحلقة في فضاء الشعر.

❑❑

الوطن/ المنفى أو الفقد في رواية رصيف الزّهور لمالك حدّاد

د. عبد المجيد زراقط

يُعدُّ مالك حدّاد "بلبل الجزائر الصدّاح" وشاعرها ولسان حالها.. ويمكن لقارئ روايته "رصيف الزّهور" أن يتبيّن هذه الحقيقة بوضوح، وما سوف نفعله، في هذه الدّراسة، هو تقديم معرفة برؤيته إلى موضوع "الوطن/المنفى" التي تنطق بها هذه الرّواية.

تروي "رصيف الزّهور" حكاية شاعر جزائري هو خالد بن طوبال. نفاه المستعمر الفرنسي من وطنه، فقصد باريس، وأرسل قبل ذلك برقيّة إلى صديقه "سيمون كدج" يخبره فيها بقدومه. لم يجد صديقه في انتظاره، فذهب إلى فندق كان ينزل فيه من قبل. وفي اليوم التّالي ذهب لزيارة صديقه القاطن في حيّ "رصيف الزّهور" المُحاط بنهر "السّين". يلتقي صديقه وزوجة هذا الصديق الجميلة "مونيك"، وابنتهما الصغيرة "نيكول".

كان هذا الصّديق قد حقّق مكانةً وثروةً في "باريس"، وسكتَ بعدما كان هو وخالد بلبلي الجزائر. يدور حديث عن الجزائر والعودة إليها. تشعر مونيك بخطر خالد الآتي من الماضي...، ثمّ تطارده معلنة حبّها له ورغبتها فيه. لا يستجيب لها، فزوجته أم أولاده، وريدة، تسكنه..

تقطع وريدة رسائلها فيظنُّ خالد أنّها التحقت بالمقاومة. ثمّ وبعد أن يُنجز كتاباً كان يؤلّفه، يغادر باريس إلى قرية قريبة منها ملبّياً دعوة صديق له.

تأتي "مونيك": لتودّعه في المحطّة، وتعطيه صحفاً يقرأ، في إحداها، وهو في القطار، خبراً مفاده أنّ الإرهابيين قتلوا، في "قسطنطينة"، وفي شارع "الابيم" سيدة عربيّة وملازماً طيّاراً فرنسياً كانا متعانقين...، وقد أكّدت الضحيّة البائسة، قبل وفاتها، إيمانها بجزائر فرنسيّة، بعدما قطعت كلّ صلة لها بزوجها المدعو خالد بن طوبال الذي يدّعي أنّه كاتب...

لا يصدّق خالد، في البداية، ما يقرؤه. ثمّ يتأكد من صحّة الخبر، فيشعر بأنّه فقدَ كلّ مرفأ يلجأ إليه، وينطوي إلى داخل الذّات في تداعيات طويلة، وينتهي به الأمر إلى القفز من القطار على الحصى المنتشر بين قضبان الحديد، ليذهب إلى لغز قديم يطلب إليه الحساب.... (ص 136).

هذه هي الحكاية. والرّواية تختلف.

يوكل القصُّ، في الرّواية، إلى راوٍ من خارج الرّواية/ الرّاوي العليم؛ وذلك كي تُتاح له معرفة ما لا تعرفه الشّخصيّة، وتكون هذه المعرفة موضوعيّة.

يبدأ القصُّ في القطار المتوجّه إلى باريس، ويرتدُّ إلى الماضي القريب في استرجاع داخلي، فنعرف أنّ خالداً كان قد أرسل برقية إلى صديقه.. ثم يرتد إلى الماضي

البعيد، إلى معهد قسطنطينة؛ حيث تمت صداقة عصفورين طمحا إلى أن يكونا نسرين، ثم صارا بلبلين صمت أحدهما: سيمون لما حصّل مكانة وثروة في باريس. ويعود القص إلى الحاضر، إلى باريس. يصل خالد إلى الفندق.. ثم ينتقل القص إلى منزل سيمون، حيث يتم التعرف بزوجته الجميلة المثيرة "مونيك"، ثم يحدث تناوب في القص: مونيك تتطلع إلى صدرها البديع المثير، خالد يتطلع إلى السّين، وهو في طريقه إلى منزل صديقه، زوجها. يصل خالد. يقرع الباب تفتح له...

ينمو القصُّ هكذا إلى أن يتم تشكّل/ نسيج "جدلية روائية" فريدة... تتداخل فيها الأزمنة: الحاضر، الماضي القريب، الماضي البعيد، ويتكسر الزمن ثم يمضي، ثم يتكسر ويمضي...، وفي الحاضر يتم التنقل في الأمكنة، والتناوب المتزامن، ويوقف حراك القص وصف شعري دالّ يشكل فضاء ناطقاً، وحوار كاشف خصائص الشخصيات وعلاقاتها ومواقفها، ومنمٍّ للسرد الذي يستخدم مختلف التقنيات، ومنها المناجاة، والرسائل، والاسترجاع إلخ...

يؤدي القص بلغة شعرية تتيح لنا التحدث عن شعرية لغة القص، ولن نحتار في اختيار أنموذج دال، فالرواية ملأى بالنماذج المشعة بالشعرية، ولنقرأ ما يأتي:

"كان القطار المتوجه من مرسيليا إلى باريس ينتشي بسرعته، وقد نفد صبره كخيل يزداد انفعالها كلما اقتربت من إسطبلاتها. وفكر خالد في نفسه: لكأني بهذا القطار يختصر المسافات. وكانت نقط المطر تنساب على الزّجاج كالدموع... عندما كان شاباً كان يختصر الدروس، مع فارق بسيط هو أن القطار يعرف إلى أين يذهب، ولا يطرح على نفسه أي سؤال" (ص 7).

في هذا الاقتباس، صور ملموسة كاشفة، فصورة القطار المنتشي... والذي نفد صبره كخيل...، تستحضر عالماً لا علاقة لباريس ولا لمرسيليا به، وهو عالم الخيل، وتثير إحساساً بالحنين إلى الوطن، والرغبة في الوصول إليه، فإن كانت الخيل/ القطار تحن إلى إسطبلاتها فكيف بالمنفي عن وطنه القابع في قطار ينتشي بسرعة توصله إلى المنفى، فإن كان القطار منتشياً فهو عكس ذلك حزين...، ما ينشئ ثنائية تضاد بين قطار يسرع منتشياً وبين شاعر، راكب فيه، منفي، يشعر بالحزن لفقد وطنه، ما يجعل نشوة طرف تزيد من حزن الطرف الآخر، ثم تتبدى ثنائية أخرى تصور حالة الحزن/الفقد، فالمطر، وهو عطاء / خير/ خصب ينساب كالدموع، فهذه الدموع هي دموع الشاعر المنفي، ثم تأتي صورة ثالثة من طريق الاسترجاع، فعندما كان شاباً لم يكن ينام ليلة الامتحان...، يعيد الاسترجاع هنا الشباب والامتحان، والعلاقة بينهما عدم النوم للنجاح في الامتحان، وهنا تتولد المفارقة، فهو لم يعد شاباً، وهذا القطار يختصر المسافات ليضعه في الامتحان، فهل يقدر على عيش الامتحان الجديد/النفي، وخصوصاً أنه يختلف عن القطار، فهذا يعرف إلى أين يذهب، أما هو المنفي فلا يعرف، ويعيش حالة "يُتم" تجعله مسكوناً بالأسئلة.. إنه امتحان يسرع القطار منتشياً، فيختصر المسافات ليضعه فيه...

في هذا الامتحان يريد مساعداً، يريد من صديقه سيمون أن ينتظره في المحطة، وإن لم يجده يشعر بأنه يتيم، وهكذا تبدأ الرواية حركتها الأولى في هذا الفضاء، تبدأ بتكوين مناخ العلاقة التي نشأت بين الشاعر، المنفي، بلبل وطنه الغريد، بثنائية الوطن/المنفى. قوام هذه الثنائية الفقد/الخروج من الوطن وعدم الدخول إلى المنفي، والسبب في هذا كله قوة قاهرة مدمرة هي المستعمر الذي يريد "سلب" الوطن، فيقضي على كل شيء في سبيل تحقيق أهدافه، ويعمم "الفقد". وسوف نتبين ذلك فيما يأتي:

يهدي المؤلف روايته: "إلى شقيقي سعيد، وقد استشهد في عمر الزهور". ولا تخفى

دلالة الإهداء إلى الشقيق الشهيد على الانتماء والتضحية في سبيله، ولا تخفى أيضاً، دلالة لفظ "الزهور"، فهذا اللفظ يتكرر كثيراً، فنقرأ على سبيل المثال: "رصيف الزهور" عنواناً للرواية، "عمر الزهور"، عمر الأخ الشهيد الذي تهدى إليه الرواية، حي "رصيف الزهور" في باريس تزين الزهور ثوب "مونيك"، خالد يحب الزهور لأنه يؤمن بالمعجزات، ولأن الزهور ليست سوى معجزات، الورود حمراء وبيضاء تماماً كفم وريدة وانفعالاتها إلخ...، فهذه الزهور المكوِّنة فضاء معجزة من جمال الجسد واللون والعطر والخصب.. قصف المستعمر عمرها.. أو حوّلها إلى قبح وخراب، سواء في ذلك ما يرمز إليه حي الزهور في باريس، وجمال "مونيك" في باريس وشبّان الجزائر وشابّاتها...

ينطق الراوي بهذه الدلالة بوضوح عندما يقول:

ـ "فكم لفرنسا من مواهب عندما لا تُشغِل نفسها بالحروب" (ص 94)، فعندما تُشغل نفسها بالحروب تفقد الأشياء هويتها، وتمسخها، فيصح القول: "... كل هذه المواضيع جعلت حي الزهور كأنه لم يكن محاطاً بالسين"، و"إن نهر السين ليس إلا حية رقطاء" (ص 107).

وإن تكن فرنسا الحروب تحول فرنسا "رصيف الزهور"، وتفقدها هويتها الحضارية، فإنها تعمل على تغيير هوية الجزائر وجعلها منفى لأبنائها، فتحولها من وطن إلى منفى، وهذه هي الإشكالية الأساس التي لا نزال نواجهها، وهي إشكالية "إفقادنا الهوية"، وتحويل الوطن إلى منفى، وفي حالات أخرى إلى فندق، بمختلف السبل التي تتغير بتغير المراحل.

ومن النماذج الدالة على ذلك، في الرواية، أن الطالبين الجزائريين، خالداً وسيمون كانا يدرسان "برغسون وديكارت"، ويبقيان على جهلهما بالشيخ ابن باديس وغيره من الشعراء الجزائريين الذين لا اسم لهم ولا لغة" (ص 10).

وهذا العمل على التحويل/المسخ كان يتم، كما قال الراوي في الرواية، كما تتحرك السكين في الجرح. نقرأ في الرواية: "ففي كل يوم يأتيك خبر ليحرك السكين في جرحك... فلان اختفى، فلان قبض عليه، فلان عُذّب..." (ص 83).

عملت فرنسا على أن يفقد الجزائري هويته /ذاته/ لغته، وهذا نوع من نفي وطن إلى هوية /ذات أخرى سوى هويته/ ذاته. وقد عانى أدباء الجزائر الذين كتبوا بالفرنسية من هذا الفقد/ الانتزاع للغة الأم. فقال مالك حداد، على سبيل المثال:

"أنا أرطن ولا أتكلم. إنّ في لغتي لكنة. إنّني معقود اللّسان".

وكتب عنه بعض النقاد الفرنسيين: إن لحداد فرنسية رائعة، فقال معلقاً: "أنا لا أغني، أنا لا أغني.. فلو كنت أعرف الغناء، لقلت شعراً عربياً، هذه هي مأساة اللغة.. لقد شاء الاستعمار أن يكون في لساني آفة، أن أكون معقود اللسان.. أمّاه.. ياما، هل يمكن أن يكون اسمك Ma mere(1).

في منفى الوطن/اللغة هذا، كتب الأدباء الجزائريون بالفرنسية، ولكنهم كتبوا أدباً جزائرياً، إذ لم تحل اللغة دون أن يكتبوا ذواتهم، ومن ثم ذات الأمة، وهم بهذا إنما يقاومون النفي، يلغون المنفى ويستعدون الوطن، وهذا ما فعله مالك حداد في روايته هذه، ذلك أنه كتب فيها ذاته، ومن ثم ذات الوطن، ففي المنفى واستعاد الوطن، وهذا ما سوف نتحدث عنه، بعد أن نقدم شهادة للأديب الجزائري محمد ديب تؤيد ما نذهب إليه، جاء في هذه الشهادة:

"... بل قولوا: إن أدباً قومياً يظهر، الآن، في المغرب بعامة، وفي الجزائر بخاصة، غير أن الأمر الذي له دلالة بليغة هو أن هذا الأدب يكتب باللغة الفرنسية في بلاد ذات تراث

إسلامي، لا تزال تحاول، ولو في كثير من العناء، أن تقدم إنتاجاً أدبياً باللغة العربية"(2).

كان مالك حداد واحداً من هؤلاء الذين كتبوا أدباً قومياً/ جزائرياً باللغة الفرنسية، وحداد، كما هو معروف، كاتب يحوّل إلى كل ما يقع تحت نظره، وقلبه الرائي ما هو إلا "أعرابي غامض حنون" (ص 67). وقد كان هذا واضحاً في روايته، إذ قال في هذه الرواية: "مهما يفعل القصاص ليخدع القارئ فهو لا يقص سوى حياته الخاصة" (ص 57).

وكتابة الحياة الخاصة تفيد، كما جاء في الرواية، أن يتطلع الكاتب إلى واقعه، وأن يصغي إلى أناس هذا الواقع، فهو إنما يجد أفكاره في الشارع وبين الناس، وليست الحياة بالنسبة له سوى حدث أدبي (ص 64 و85 و86 و124).

لهذا كان خالد كاتباً متميزاً/ شاعراً شرقياً. قال ناشر كتبه الفرنسي له:

"أكرر لك، إنني أحب كل ما تكتب، فهذا التنميق في الأسلوب، وهذا التشابك في الصور... فأنت كاتب قدير، لا شك في ذلك، أنت شاعر شرقي... من طراز قديم نوعاً ما..." (ص 105).

وهكذا لم تستطع فرنسا الحروب، ولا فرنسا الشعر، أن تلغي "الشاعر الشرقي"، ولا أن تنفيه إلى "الزّي" الرائج في فرنسا. وهذه رسالة ينبغي أن يفهمها الساعون إلى اتباع هذا "الزّي"، فهم باتباعهم يفقدون ذواتهم، وينفونها إلى ذات أخرى.

وهنا يمكن أن نفهم لماذا كان خالد يبتسم عندما يكتب، ولماذا لا يعود هناك منفي عندما يبتسم...، ففي حالة الكتابة كان يشعر بأنّه لم يعد منفياً، بأنّه يستعيد وطنه، ويحيا فيه وله، ولهذا كان يبتسم، ويكون ابناً من أبناء الله، إنساناً... يسكن في كتبه. قالت له مونيك: أين تتمنّى أن تسكن طالما أنه ليس بإمكانك دخول الجزائر؟ قال: في كتبي، وأدفع غالياً إيجار سكني، فكتابة الذات وطن، وإن كان الكاتب يسكن في المنفى.

والكتابة الوطن، كما يقول خالد، هي شهادة، فالكتّاب لم يغيروا يوماً وجهة التاريخ، وما كانوا سوى شهود...، فالشاهد الصادق هو من يبدع أدباً يقرأ، قيل لخالد: إن أشعارك تقرأ في معسكرات المقاومة وفي السجون، فقال: لا أشعر لذلك بأي فخر، بل بوجل، بوجل شديد، وأسأل: هل أنا في مستوى أولئك الرجال؟ في مستوى تفجّراتهم وعمق إيمانهم التاريخي؟ (ص 31).

وأعلن أنه جزائري لأن اثنين من اثنين تساويان أربعة من دون حاجة إلى إثبات، وأن الجزائر أمه، وهو يريد لأمه أن تكون سيدة في مطبخها سيدة كاملة السيادة، كما هي أمك أيها الفرنسي سيدة في مطبخها... هو يحب أمه... وهذا لا يمنعه من حب خالته، شريطة ألا يحسب أبناؤها أنفسهم أخواله (ص 127).

مثل انتماء خالد إلى وطنه والمتجسد شعراً يردده المقاومون سبباً لنفيه من هذا الوطن، وقد صور الشاعر المنفي المنفى فقال:

"هو النور الذي يطفأ، هو حياة الليل الطويلة، هو حزن الفنادق الأسود، المنفى هو الحرب، هو باريس... أما رقم غرفة في فندق يضيق معنى المنفى حتى ليقارب رقم بسيط (ص 19).

يحمل المنفي الجمر في داخل ذاته، والجمر هو ما يغذي الكتابة، وليس أجمل من الجمر عندما تكشف الذكريات عنه الرماد، فيشتعل، ويؤتي الكتابة/الوطن، وهذا يعني أن الوطن/الجمر يسكن المنفي، فتنضج كتابة الذات، وتغدو هذه سكناً ووطناً، وفي هذه الحالة يسكنه وطنه فلا يسكن المنفى، وتكون الأحاديث التي يوقدها هذا الجمر "الحج والعزاء للمنفيين عن أوطانهم" (ص 47). ولهذا يبدو تعساً/فرحاً. قالت له مونيك: "لم ألتق، في حياتي، إلا نادراً برجل أتعس منك، ورغم ذلك، يبدو إيمانك كأنه الفرح نفسه".

الجمر /الإيمان" الفرح هو الوطن الذي يسكن الذات وينفي المنفى من داخلها، والوطن، كما يقول خالد، "هو الماضي... هو القيلولة... هو الفلاح، هو الرجال الجائعون الذين يرتجفون برداً، هو الرجال إذ يصنعون..."، لكنه، قبل كلّ شيء، كما يقول، "أيضاً، هو وريدة إذ أعانقها بنظراتي وذراعي" (ص 83).

هذا الوطن، عندما يتحرر يقول خالد، سيحرر العالم ويحوله. سألته مونيك: "هل ستعود، من وقتٍ لآخر، لزيارة باريس؟".

فيجيب: "عند زيارتي القادمة لباريس، ستكون وريدة برفقتي، ولن يكون عندئذ إلاّ الصباح، وستتعرف البلابل علي، وسيهدل الحمام من أجل حبي، ولن يكون نهر السين كالحية الرقطاء...، ولن يعود الإنسان لاحتقار الإنسان... لن تتحرر باريس قبل أن تتحرر الجزائر، سترافقينني، يا وريدة، وسنجعل رصيف الزهور يزهر من جديد" (ص 111 و112).

كان يتخيل أن وريدة قطعت رسائلها عنه، لأنها التحقت بالثوار لتسهم في إنجاز التحرير الذي سيحول العالم والذي سيجعل "رصيف الزهور" يزهر من جديد.

لكن وريدة كانت تعانق في قسطنطينة، وفي شارع "لابيم"؛ حيث الذكريات/الجمر، مظلّياً فرنسياً، وقد ظهر مسدسه إلى أعلى ساقه... كانت تعيش حباً" يحتاج إلى مسدس ليحميه. يقول المظلي لها: ألستَ نادمة على شيء؟ تجيبه: لستَ نادمة على شيء، فقد اخترتك أنت".

ثم في الوقت الذي كانت تقول له: لا تتكلم، قبلني فقط، لعلع الرصاص، وتوقف المظلي عن العناق، وتلقت شجرة التين على أوراقها دماء الحبيبين.

عرف خالد بما حدث لوريدة.. كان قد قرر مغادرة باريس، والذهاب إلى القرية...، بعدما أقنع مونيك بأن ليس من فرصة لأن يرتقي وإياها جبل الحب، يقرأ في صحيفة خبر "وريدة" والمظلّي"/فيقف، وينزل وهو يقول:

ـ "ما كان عليك أن تفعلي ذلك بوطني الذي لم يعد وطنك. كان عليك أن تسمحي لي بحقي من الذكريات، بحقي في تذوق الذكريات، فخيانتك ليست بمستوى الامي... أنت مجرمة بحق الحب وبحق الحرية. سيحرم أولادي مما يمكن لي وحدي إعطاؤه لهم: الحب، والشرف والحرية، فأنت مجرمة بحق أولادي. والله، ذلك اللغز القديم، هو المسؤول أمامي عن كل ما جرى...

يواصل نزوله، ثم يقفز على الحصى المنتشر بين قضبان الحديد، ليذهب إلى لغز قديم يطلب إليه الحساب.

وهكذا جعل فقد وريدة فقد الوطن كاملاً، ولم يعد الجمر يسكنه، فقفز إلى فقده هو، ليسأل الله فيفسّر له ما حدث، كأنه لا يجد أسباباً تسوّغ ما أقدمت عليه وريدة، وهنا يطرح السؤال:

ـ ألا يمكن أن تكون أسباب سقوط وريدة هي الأسباب نفسها التي أدت إلى سكوت سيمون؟ ثم أما كان يحدث له ما حدث لهما لو استجاب لإغراءات "مونيك""؟

وإن يكن خالد قد ذهب إلى الله ليفسر له ما لم يستطع هو تفسيره كأن ما حدث بلاءٌ، أو قدرٌ، فإن المقاومين مضوا في طريقهم...، مقتنعين بما كان خالد قد قاله، وهو أن الوطن سيحيا في كل بقعة من بقاعه، وبما راحت الريح توشوش به: لا تقل إن المياه تنقص الجزائر، فهناك دمي، فتمنى لجزائره الحبيبة ولكل جزائر العالم نجوماً أقرب منالاً. ونادى بالحرب، وهو يخشاها كما يخشى الجراح الماهر العملية الجراحية، فالقوة لا تفهم غير لغة القوة، وهذا يعني أنه لا بد لتعويض الفقد من اتخاذ القرار والخروج لتنفيذه ولو بالحرب.

الجواهري
جدل الشعر والحياة
للدكتور عبد الحسين شعبان

عبدو محمد

كثيراً ما توقفت – وأنا أسمع أو أقرأ شيئاً عن العراق، قديمه وحديثه – وتساءلت باحثاً عن سبب ما يجري في العراق مخالفاً لما يجري في العالم زيادة أو نقصاناً إلى حد التطرّف في أغلب الحوادث، ففي العراق قامت أقدم الحضارات وأزهاها، وفي العراق أيضاً وفي غالب الأوقات بيد أبنائه تم تدمير تلك الحضارات واحدة واحدة.

و الإنسان العراقي يرقّ لدرجة يصبح فيها نسيماً ينعش الروح حين تنطلق من لسانه وأصابعه أعذب الأشعار والألحان، ويقسو حتى تعاف نفسك سماع أي حديث عن فظائع مجازره.

تساءلت وتساءلت مراراً، وخلصت إلى نتائج، ولكني فهمت الأمر أكثر حين قرأت كتابات الدكتور علي الوردي "ملامح من التاريخ الاجتماعي الحديث للعراق، وفيها حين حلل الشخصية العراقية والمجتمع العراقي مستنداً إلى ثلاث فرضيات هي:

١ – ازدواج الشخصية
٢ – صراع الحضارة والبداوة
٣ – التناشز الاجتماعي

ثم وقع بين يديّ هدية قيمة كتاب الدكتور عبد الحسين شعبان "الجواهري – جدل الشعر والحياة " فزاد همي ووضح الصورة التي تكونت لديّ عن العراق والشخصيّة العراقية، هذه الشخصيّة التي تتمدد قليلاً أو كثيراً خارج حدود العراق السياسية، إذ لا يوجد ما يمنع انتشارها إلى ما يجاورها.

و من هذا المنطلق نستطيع فهم الجواهري جيداً، وهكذا نراه يمثل العراق خير تمثيل سواء في سيرة حياته، أو في أشعاره، وهذه السيرة وهذه الأشعار، سلّط عليها الدكتور شعبان أضواءً كاشفة في كتابه المذكور.

و من هنا أيضاً نرى الجواهري يمثل العراق، وهو صادق كل الصدق حين يقول:

أنا العـــــراق، لساني قلبه

و دمي فراته، وكياني منه أشطار

و إذا ما تتبعنا سيرة الجواهري من خلال حياته وأشعاره وأقواله، سنجده ممثلاً للشخصية العراقية خير تمثيل، وتماماً كما افترضها الدكتور علي الوردي في فرضيّات ثلاث، وكما أوضحها وجلاها الدكتور شعبان، هذه الشخصيّة تجمع المتناقضات، والتي تتخذ مواقف متناقضة متباينة، والتي تتجلى للمتتبع لسيرة الشاعر الجواهري وأشعاره، هذه السيرة التي امتدت على ما يقارب المئة عام

بالقرن العشرين بكامله – والتي حفلت بالمتناقضات والتحديات والتطرّف من ممالئة الأوضاع القائمة والحكام الحاكمين إلى الثورة عليهم ووصفهم بأقصى الأوصاف وهذا التناقض يظهر ليس في القصيدة الواحدة فحسب، بل في البيت الواحد.

يا نديمي وصبّ لي قدحا

ألمس الحزن فيه والقرحا

و كذلك

و أركب الهول في ريعان مأمنه

حب الحياة بحبّ الموت يغريني

و ها نحن نسمعه يؤكد ذلك حين يقول:

" أنا ابن المتناقضات والتعارضات على جميع المستويات، وأرغب أن يقرأني الناس ويعرفوني بذلك، لأني ولدت في بيئة متناقضة... "

هذا هو الجواهري ابن المتناقضات على الصعد كافة، فهو سليل عائلة دينية عريقة في النجف، ولكنه يرفض الجبّة والعمامة ويثور عليهما ذاهباً إلى أقصى ما يستطيع من تطرف يقابلهما، وهو ابن السلطة البار، والملك فيصل كان يناديه بـــ " يا ابني يا محمد "، والدار الوحيدة التي دخلها الزعيم عبد الكريم قاسم كانت داره، ولكنه يهب منتفضاً متمرداً ويقول أشعاراً تؤلب عليه السلطة وهو العربي مادح العروبة المفاخر بها، نراه يقول أشعاراً في مدن وبلدان ومواقف شعوب أخرى حتى يتهم بالشعوبية، وهو المؤمن والملحد كما يراه الناظر إليه من زاوية فهم أشعاره، فأبيات من قصيدته "آمنت بالحسين" كتبت بماء الذهب على باب مقام الحسين، وقصائده الماجنة من مثل " عريانة، جرّبني.... " أثارت عليه الرأي العام والمرجعيات أيما ثورة.

و هكذا نجد في شعر الجواهري، الذي كان عالمه وجدل حياته، وكان عالماً صاخباً متمرداً طموحاً مليئاً بالتناقضات، حاد المنعطفات بصعوده ونزوله كما يقول الدكتور شعبان، فتارة نراه يرقّ ويتألق، بل يرقص مثل طير يخفق بجناحيه، وحين يصفو يصبح مثل ندى على وردة الصباح، نراه في أحايين أخرى يقسو كصخرة تهزأ بالعواصف، وممن يريد النيل منه، فيرد عليهم بل ينهال عليهم بسياط حارقة وبخاصة شاتميه ومهاجميه الذين حاولوا النيل منه إرضاء للساسة والحكام، التي صبّها فوق رؤوسهم حمماً، ومما جاء فيها:

عدى عليّ كما يستكلب الذيب

خلق ببغداد أنماط أعاجيب

تسعون كلباً عوى خلفي وفوقهم
ضوء من القمر المنبوح مسكوب

و قبل ألفٍ عوى ألف فما انتقصت

" أبا محسّد " بالشتم الأعاريب

و في المنحى ذاته، وحتى بلوغه الثمانين، ظل هو هو، قاسياً لا يلين يردّ على منتقديه وظالميه بالقسوة نفسها، مع وجود نظرة تأملية واضحة في أشعاره بعد بلوغه هذه السن، وها نحن نراه ونسمعه في قصيدتيه " يا ابن الثمانين ":

يا " ابن الثمانين " كم عولجت من غصص

بالمغريات فلم تشرق ولم تُرِم

كـــم هزّ دوحك من " قزم " يطاوله

فلم ينله، ولم تقصر، ولم تلُم

و كم وسعت "امّعات " أن يكون لها

ما ثار حولك من لغو، ومن لمم

و رجل شاعر كهذا الشاعر الرجل، لا بدّ أن تضيق به أرضه، ويضيق به حكام بلده. فيرحل عنها طوعاً أو كرهاً، ليعيش في غربة

طويلة، ولكن شاعرنا هذا الثائر المتمرّد الوطني، بل المعجون من تراب وطنه وبيئته، لم تؤثر فيه وبسبب ذلك البيئة الخارجية التي عاشها في منفى اختياري أو إجباري ثلاثة عقود ونصف، وظلّ مشدوداً إلى بيئته الأولى متحرّقاً إليها، كما ظل مملوءاً بالحيرة والشك والأسئلة والضعف الإنساني الباهر، موظفاً كل ذلك في إبداعه، وكأنه ما غادر وطنه، هذا الوطن الذي كان غريباً فيه أو مغترباً وهو فيه وبين أهله وناسه، فقد ظلّ وعاش فيه رحّالة يجوب الحواضر والبوادي والأرياف، متنقلاً من مدينة إلى مدينة، ومن حيّ إلى حيّ، ومن دار إلى دار، لا تعرف روحه الاستقرار، ولا نفسه تعرف الاستكانة، ومن يتتبع سيرة حياته سيجد أنه تنقل في أكثر من عشرين منزلاً، خلال خمسة عشر عاماً في النجف وبغداد والكاظمية والأعظمية والحلة والناصرية والبصرة.

و قد أرخ الجواهري ووضّح بأشعاره تاريخ العراق في المئة سنة التي عاشها (القرن العشرين برمته) فنراه يوثق الأحداث والأهوال التي صبت فوق رأس العراق وأهله، بدءاً من ثورة العشرين ومروراً بما تلاها من أحداث دامية في الأربعينيات والخمسينيات والستينيات... إلخ

ليل طويل دام خيّم على العراق وعلى نفس الشاعر، فنراه كنبع تتدفق منه القصائد أملاً بغدٍ مشرق يأتي، أملاً بنهار يجلو ليل الكوارث، ليعيش العراق عزيزاً شامخاً بأنهاره الثلاثة، دجلة والفرات والجواهري الذي صار نهراً ثالثاً يعرف به العراق كما بنهريه المذكورين، وها نحن نسمعه يطلق قصيدته " يا دجلة الخير " في عام ١٩٦٢ م معبّراً عن ذلك الأمل:

حييت سفحك عن بعـــد فحييني

يا دجلة الخـــير يا أم البساتين

حييت سفحك ظمـــآناً ألوذ به

لوذ الحمائم بين المــاء والطين

يا دجلة الخير، يا نبـــعاً أفارقه

على الكــراهة بين الحين والحين

إني وردت عيون المــاء صافية

نـــــبعاً فنبعاً فما كانت لترويني

يا دجلة الخير قد هانت مطامحنا

حتى لأدنى طـماح غير مضمون

لعل يوماً عصوفاً جارفاً عرماً

آت فترضيك عـقباه وترضيني

و لكن الشاعر هذا الثائر، حين طال انتظاره لذلك اليوم، والذي صبّ جام غضبه على الحكام سبب البلاء وآفته، راح يوجه سهام نقده اللاذعة للمحكومين المستسلمين الخانعين الذين لا يتمردون ولا يثورون، بل وينبري منهم من يطالب الثوار ولثوار فقط – برفع علم الثورة وتقدم الصفوف، ويتركونهم يلقون مصيرهم وحيدين، بل يتركونهم يتدبرون أمور حياتهم في ظل أوضاع يغلب عليها الولاء السياسي قبل كل اعتبار، سواء في السلطة أو خارجها، في الحكم أو في أحزاب وقوى المعارضة، وهي مهمة قاسية على الشرفاء، وهذا ما دفع الأوضاع في العالم العربي إلى حالة مزرية من التردي، جور الحكام وظلمهم من جهة، وخنوع الجماهير وسكوتها من جهة أخرى، هما من جلبا النكبات والهزائم القومية، وهذا ما دفع الشاعر الثائر إلى أن يوجه نقداً شديداً لما هو قائم، ولم يستثن من نقده أحداً لا الحكام ولا المحكومين فها هو يقول في إحدى قصائده:

أفـأمــة هذي التي هزلت

و تناثـرت فكأنها أمـم

يسطو على صنم بها صنم

و يغار من علم بها علـم

و يساومون على شعوبهم

أعدى الخصوم كأنهم حكم

أمشردون وأرضهم ذهب

و مجوّعون ونبتها عمم

أفألف مليـون وقبلـتهم

بيد اليهود الصفر تقتسم

و نراه يصعّد انتقاده فيضيف في قصيدة أخرى:

أأبا مـهنّد شرّ من حكـموا

ما كان لولا ذلّ من حُكِموا

ماذا على الراعي إذا اغتصبت

عـنز ولم تتمرّد الغنم

يا أيها " الطاعون " حلّ بنـا

وبمثل وجهك تكشف الغمم

و يضيف في قصيدة ثالثة:

ماذا أغني وبي جمر على شفتـي

ومن أغني ؟ وما من معشـر أذن

لم يبق في الحيّ من يحمي حِماه

ولا على الدار من يرمي من السكن

من ذا أغـني ؟ أأشتاتـاً موزعة

على التمزّق والثـارات والإحن

أم صابرين على ضـيم ومسكنة

صبر الحمـار على مرأى من الأتن

فهل من مرارة أمر من هذه المرارة تغلف نفس شاعر فيه ما فيه من حب الناس وحب الحياة، وهذا يظهر جليًا واضحاً في سيرة حياته ومن ثنايا أشعاره وما كان بين الحالتين من تعارض، بل كان الانسجام التام بين ما يقول وبين ما يفعل، وها هي قصيدته " يا ابن الثمانين " تعبّر عن ذلك، وما جاء فيها :

حسب " الثمانين " من فخر ومن جذل

غشيانـها بجنـان يافـع خضـل

طلق كما انبلـج الأصبـاح عن

ندٍ، وزهر الربى عن عارض هطل

و نـاعم البال نشوان بما نضِجـت

كأس الحياة، وما أبقت من الوشـل

" يا للثمانين " ما ملّت مطارحها

لكي يعاودها خوف من الملل

نفس تجيش بإعصار، وخافقة

تحن للكأس، والأسمار والغزل

فأيّة نفس هذه النفس الجبّارة الثائرة حتى على الزمن، المتمردة على حكمه الطالبة منه التوقف عن فعل فعله في جسده، أليس حب الحيّاة والتعلّق بها هو ما يدفعه لهذا، وهو هنا على النقيض تماماً من زهير بن أبي سلمى الذي قال حين بلغ الثمانين:

سئمت تكاليف الحياة ومن يعش

ثمانين حولاً، لا أبالك، يسأم

و هذه النفس، نفس شاعرنا الجواهري وما تحتويه وتطالب به، عبّر عنه الدكتور شعبان في كتابه حين قال:

" لم يستطع الزمن رغم عادياته، أن يروضه أو يطوّعه أو يحتويه، فقد تمكّن سلطان الشعر منه، وامتلكه بكل معنى الكلمة، هكذا كان، وهكذا ظلّ غير قابل للتدجين، رافضاً، متمرداً وأحياناً متصدّراً الصفوف، سلاحه الشعر في الهجوم، وحين يتراجع، وهو درع وقايته من تقلّبات الزمن وغدر الأيام وهجمات الأعادي وكبوات الذات وعثراتها.

و من البيئة النجفيّة، بيئة الدواوين التلقينية، ذات الموروث والتقاليد العريقة والقاسية، حلّق الجواهري في الأفق الشاسع، مثل نسر رفرف بجناحيه فوق بغداد، وكان يتطلع نحو دمشق وبيروت والقاهرة، ثم ليستريح في باريس قليلاً، وليبدأ رحلة طويلة قاربت ثلاث عقود ونصفاً، كانت محطتها الرئيسية براغ الذهبية، وبعدها دمشق الأليفة.

رحيل متقطع، ولكنه متواصل، ظل مصحوباً بحنينه إلى الوطن، بل حمل حنين الوطن في قلبه، حتى صارا ملازمين لبعضهما.

و في سفره هذا، وفي موطنه ذاك، واجه الجواهري خصومات كثيرة، وأثيرت حوله وجهات نظر متضاربة، والواقع إن شخصيّة تجمع هذا القدر من التفرّد والغنى والتمايز الشخصي، وخصوصية التحدي والاستقلالية والجرأة والتناقض لا بد أن تكون عرضة للنقد والحسد والغيرة، وهذا ما زاد مرارته مرارة، رغم تعاليه على ذلك أو تناسيه أحياناً، أو الردّ عليه في أحايين أخرى.

و هذا الذي سردته عن كتاب الدكتور شعبان ومنه " الجواهري جدل الشعر والحياة " ليس سوى مجتزءات متفرقة من كم مترابط كبير، لا تعطينا صورة واضحة عن الكتاب القيّم ولا تغني عن قراءاته.

فهل تستطيع زهرات قليلة اقتطفت من مرج زهور أن تعطينا صورة واضحة عنه.

جزاك الله خيراً عن جهدك الكبير يا دكتور شعبان، فقد أعطيتنا صورة واضحة في كتابك عن الجواهري وعن العراق في القرن العشرين بطوله، هذا العراق المائج الهائج العاصف المضطرب، هذا العراق الذي قال فيه الجواهري:

ذعر الجنوب فقيل كيد خوارج

و شكا الشمال فقيل صنع جوار

و تنابز الوسط المدل فلم يـدع

بعض لبعض ظنـــــة لفخار

و دعا فريق أن تسود عــدالة

فرموا بكل شنــــيعة وشنار

مائدة حافلة بأطايب الشعر وأحداث الوقائع، وسيرة حياة رجل عبّر عن العراق وحبّ العراق والتألّم لآلامه والفرح لأفراحه، مائدة فيها من القيمة والفهم والتفسير الكثير الكثير، أتمنى أن يقرأه ويفهمه كل مثقف وبخاصة في عراقنا الحبيب، لتتوضح صورة الأحداث لديه، وليفهم ما يجري تمام الفهم.

□□

الإبداع تاريخ لا تاريخ له
قراءة في (محاضرات الإسكندرية)
للشاعر أدونيس

وفاء الخطيب

يضم كتاب "محاضرات الاسكندرية" أربع محاضرات ألقاها الشاعر أدونيس في جامعة الإسكندرية، في الفترة ما بين (٥ – ١٥- نوفمبر/ تشرين الثاني- ٢٠٠٦) حملت المواضيع:

١- "الثابت والمتحول" بعد ٤٠ سنة – كيف كنت سأكتبه اليوم؟

٢ – ديوان الشعر العربي.

٣- الشعر والفكر.

٤- الشعر والهوية. كما ضم الكتاب نص الحوارات التي أجرتها معه بعض الصحف المصرية.

إلا أنه كعادته يحمّل كتاباته شحنة زائدة من الأسئلة، التي يجد القارئ نفسه مجبراً على إعادة طرحها. بعد تمثّل بعضها، ومعالجة بعضها الآخر، في مختبر واقع ثقافي وسياسي، محير ومربك.

المحاضرة الأولى

"الثابت والمتحول" بعد ٤٠ سنة – كيف كنت ساكتبه اليوم؟

يتحدث أدونيس عن ظروف كتابته لسفره النقدي "الثابت والمتحول" الذي يرى بأنه لا يزال يحتفظ بنضارته وريادته: "ومع أنني أعتقد أن هذا الكتاب لا يزال شاباً، ولا يزال فيه قبس من الريادة مقارنة بالكتب الأخرى التي تناولت قضايا التراث، فإنني كنت سأوسع حدوده، عمودياً وأفقياً، لو شئت أن أكتبه اليوم" (١٢) مؤكداً ما كان أورده في كتابه: "رأس اللغة جسم الصحراء" على أنه قصد في "الثابت والمتحول" قراءة جديدة ومختلفة لتاريخنا الديني- السياسي- الثقافي. وعلى أنه ينظر إلى القرآن، كما نظر الغرب إلى الإنجيل والتوراة، بأنه ليس مجرد نص ديني، بل نص ثقافي جامع.

وعن ظروف كتابته أوائل سبعينيات القرن العشرين، يقول:

"كان المناخ الثقافي العربي، يميل بعامة إلى التجديد، وكانت حركات التململ والتثوير مزدهرة.. كان القائلون بالتجديد متفككين.. ولم يكن هناك إجماع على معنى التجديد..كنت من جهتي مقتنعاً مبدئيا آنذاك، بأن التجديد في الشعر والفكر، يقوم على أمرين:

الأول، يتمثل في اكتشاف اللغة، التي تتخطى اللغة التقليدية السائدة، فنياً وفكرياً.

ويتمثل الثاني في افتتاح أفق آخر للكتابة، وللفكر، وتبعاً لذلك للنقد والبحث

والتساؤل.

.. نعرف جميعاً أن العقل هزم، وأن النقل انتصر، وهزيمة العقل تعني، أولاً: هزيمة الحرية والذاتية.

ولأن أي بدء يستدعي مقايسة جديدة للمعايير ومن ثمّ للأحكام فقد انتقد الخطابات، التي تقدم العرب، كما لو أنهم "جوهر ثقافي "ثابت" وجوهر ديني لا يتغير"(١٠) "كان استسلام العقل للنقل، وبناء السياسي على الديني أمرين أديا إلى أن يكون الحاضر استمراراً للماضي، وإلى تحويل الهوية العربية إلى سرد بلاغي ـ ديني" (٩) كما نظر إلى الهوية الثقافية بوصفها مشروعاً، أي صيرورة وليست كينونة.

لكن أين تكمن أسباب انتصار النقل على العقل؟ هل في عدم دراسة "المتحول" دراسة ديناميكية تواكب متغيرات الواقع؟ أم في الانشغال بالكشف عن جذور "الثابت"- التراث، الذي درس إما من الداخل بأدوات تراثية صرفة، أو من الخارج بأدوات غربية صرفة، دون أية صياغة توفيقية بين وجهات النظر؟ ألم يكن الفصل حاداً بين الثابت والمتحول، حتى على مستوى المصطلحات؟

وعن إضافاته على الثابت والمتحول لو كان أعاد كتابته، تحدث أدونيس بأنه كان سيحتفظ أولاً بمصطلح "الثابت والمتحول" "لأنهما يتيحان دراسة التراث من داخله، وبأدواته ذاتها" (١٢) وبأنه لن يقف عند الدراسات التي كتبت بعده، إلا لغاية واحدة، المعرفة، ذلك أنها استناداً إلى معرفته بهذه الدراسات، "لم تضف ما يتفرد، ويفرض هذا التفرد النقاش أو الحوار" (١٢) لهذا فقد أبقى المواضيع التي اعتزم إضافتها، داخل الإطار الذي تحرك فيه إبان كتابته.

عن خطواته المزمعة قال:

١- "كنت أولاً سأشدد، نظراً وتحليلاً، على الربط بين قضايا العرب، تراثياً، وقضاياهم الحية الراهنة، حياتياً. القضية الأولى التي يجابهها كل منا هي كيف يتعلم أن يحيا وأن يفكر؟ وهو على بساطته سؤال خطير، " ص ١٢- ١٣.

٢- "كنت سأقف طويلاً عند النص القرآني وأرى إليه من زوايا عديدة أوجز بعضها أمامكم:

سأرى إليه في علاقته، بوصفه كتاباً إلهياً، مع الكتب المقدسة الأخرى، وبخاصة التوراة والإنجيل، موضحاً المشترك فيما بينها، وموضحاً الفروقات كذلك.

وسأرى إليه، بوصفه نصاً جامعاً للثقافات قبله، إلى جانب كونه نصاً لا تاريخياً، أعني نصاً مطلقاً، وسأحلل استناداً إلى ذلك، وبدءاً منه العلاقة بين كلام الله وكلام التاريخ، بين الأبدي والعابر، بين المطلق والنسبي، وكيف يمكن الربط بينهما، وبأي معيار.

٣- "كنت سأنظر إلى ما حدث في سقيفة بني ساعدة بوصفه نقلة انقلابية، سياسية، دينية، من النبوة إلى النظام. كان قادة القرشيين، يتقدمهم الخليفة عمر بن الخطاب، يؤسسون الدولة، التي ستحل محل دولة النبي، أو ستخلفها(٢١- ٢٢).

وضع المؤلف على بساط البحث مجموعة من النقاط التي وجدها ضرورية، لتلافي ما قد يتمخض عنه الواقع العربي المأزوم من كوارث تسببها الذهنية الأصولية المتزمتة. فالمسلم ـ الأصولي- " لا يريد أن يقرأ القرآن بحقائق الوجود، وإنما يريد أن "يقرئن" الوجود وحقائقه، وأن يمؤسس هذا كله"(٢٧).

فبعد إشادته بالحضارات المتوسطية المتعاقبة، حيث نشأت الأسئلة الكبرى الكيانية والثقافية والفنية، يطرح مسألة تأويلات النصوص الدينية الخاطئة، التي أدت الى حالات التكفير، والقتل، وهو في ذلك يستشهد بالآيات القرآنية التي لم تعط الحق حتى للنبي بالتكفير: "إنك لن تهدي من أحببت ولكن الله

يهدي من يشاء" (١٣) ويتساءل عما إذا كنا نشهد اليوم تحول الإسلام، في قراءته السائدة، إلى سجن مرير، واسع، روحي وفكري وحياتي (١٤ ـ ١٥)

كما أثار مسألة اللغة العربية التي كانت لغة الوثنية، وأصبحت لغة ينطق بها وحي جاء نقضاً للوثنية (١٥- ١٦).

وتساءل عن العلاقة بين الشفوية التي عاشتها هذه اللغة، والكتابة التي أخذت تعيشها بعده. وكيف أصبحت، بفعل هذه الكتابة نفسها، ماضياً وحاضراً. وقد أعاد السبب إلى أن الرأي السياسي المهيمن سجن الحقيقة، في كتابته للوحي، فشق بذلك الحقيقة الإسلامية.

ومن أجل بناء مستقبل أفضل، دعا إلى تجاوز الحضارة العربية، والتاريخ العربي: "على الصعيد الفكري، لا يعني العرب إلا بالأول والماضي والهوية، أي بمفهومات لا تقوم إلا على وهم"(٢٧) ثم أعلن: "إن تاريخاً لا ينتهي، ليس إلا أزمة متواصلة بلا نهاية"(٢٩).

ـ إلا أنه لم يتطرق إلى ذكر حالات إقبال الناس على الإسلام في كل أصقاع الأرض. كذلك لم يذكر حالات هيمنة المؤسسات الدينية على العقول، وعلى صناع القرار في الغرب.

المحاضرة الثانية: ديوان الشعر العربي

رأى أدونيس في شعر امرئ القيس وطرفة وأبي نواس وأبي تمام والمتنبي والمعري، حيوية وعمقاً، بشكل يفوق ما يحمله كثير شعر
من الشعراء، الذين نشروا باسم الحداثة: "كانت عين خفية ثالثة إذاً، تمارس الكتابة الشعرية العربية العالية، مقترنة بنوع من النفس النبوي"(٤٧) كان النص الشعري العربي يحلم بإقامة نظام آخر للأشياء، ووجد في كتب مثل: كتاب الموتى، وملحمة جلجامش، والأوديسة، وألف ليلة وليلة، والكوميديا الإلهية، إبداعا لا يمحوه الزمن.(٣٨) لذا قرر أن يعيد قراءة الشعر العربي القديم، لعله يكتشف السر الذي يبقي العمل الشعري أو الفني مشعاً.(٤٠) "الإبداع تاريخ لا تاريخ له، يظل طفلاً، فيما يظل أكثر شيخوخة من التاريخ. الإبداع هو هذه اللحظة التي تضع الكائن كله في الزمن كله" (٥٠-٥١).

يعول أدونيس على القراءة المبدعة الحديثة التي تبتكر "القدامة" التي بدورها تبتكر ـ عبر القرّاء المبدعين ـ "الحداثة"(٥١).

من هذه النقطة يعترف بأن كتاب النفري: "المواقف والمخاطبات" الذي عثر عليه "بالصدفة" كان الضوء الذي فاجأه حتى الدهشة، وأقنعه أن سر الشعر في تعذر تحديده.

لهذا خاض في ديوان الشعر العربي معركتين فنيتين:

الأولى هي معركة الذاتية والوجود، الذاتية بصفتها معياراً شعرياً، على عكس الانتماء والإيدولوجيا، وأسر الانسياق لقيم الجماعة أو الأمة، أو النظام، أو القائد، أو النضال الوطني بكافة أشكاله.

"أجازف بالقول: يتعذر على الشعر العربي أن يكون حديثاً، حقاً، دون الانغراس في هذا المعنى المرتبط جوهرياً بذاتية الشاعر، " (٤٢-٤٣).

الثانية: معركة الذائقة: كانت الذائقة ولا زالت مشحونة باللغة- الدين وأخلاقها وآدابها؛ ولهذا كانت ترتبط عضوياً بالسطح بالجواب لا بالسؤال. "وها هي الذائقة الشعرية، اليوم، تتابع ابتعادها عن القضايا الكبرى، وعن المخيلة الثقافية والتاريخية، وتغرق في اليومي، السطحي"(٤٥).

لكن هاتين المعركتين، لم تكونا منفصلتين، فالخصوصية الذاتية، تبرز إلى جانب كونية الأفكار في الكتابة الشعرية: "والحق أن الذات مهما انفتحت على الآخر،

تفاعلاً، وتبادلاً، تظل لها خصوصيتها المميزة"(٤٦).

هذه النتيجة نراها في موضوع الحداثة: "الحداثة بوصفها ظاهرة كونية واحدة، لكن ليس صحيحاً أن ننظر إليها بوصفها لغة كونية واحدة.. إن الانقطاع عن ماهية اللغة العربية، ومائيتها، وخصوصيتها الشعرية، ليس إلا إسهاما آخر في تعميم هذا النوع السطحي من العولمة" (٤٧).

إن الحديث عن معنى الشعر، ومكانه ومكانته، لا بد أن يثير قضاياه الفكرية التي يوجزها أدونيس في اثنتين: تتمثل الأولى في العلاقة بين الذات والآخر، وتبعا لذلك في مفهوم التكفير، الذي يلغي العلاقة الندية، ويلغي حرية النقاش والمساءلة، وطرح الأسئلة الكبرى روحيا، وعقليا. وتتمثل الثانية في قراءة النص القرآني، بوصفه نصاً جامعاً لليهودية والمسيحية، وكثير من العناصر الثقافية واللغوية التي تعود إلى الحضارة السابقة على الرؤية الوحدانية للإنسان والعالم.

يربط أدونيس بين "عناصر" الهوية، والديانات الوحدانية "ربما نجد في هذا ما يفسر كيف أن الثقافة ما قبل الوحدانية لم تعن بالهوية، وإنما عنيت بالحضور- كينونة وصيرورة، فالهوية نتاج الثقافة الوحدانية- الواحدية، ثقافة التمركز حول الذات، ونبذ الآخر"(٥٦).

في حين نعلم أن مصطلح الهوية، المركب، والمربك، والمختلف عليه، لما يحمله من دلالات تاريخية، وسياسية، وانثروبولوجية، وعاطفية.. برز في ثقافات ليست واحدية، فقد ظهرت في الغرب العلماني، وفي دول تسود فيها ديانات ليست سماوية كاليابان والصين، والهند. في هذه الدول تبارى المبدعون وتنافسوا، تبعاً لهوياتهم.

- المحاضرة الثالثة الشعر والفكر:

إن الشعر العظيم هو خير حاضن للفكر والفلسفة، وعلى مر التاريخ كان معظم الشعراء العظام فلاسفة ومفكرين، وبالعكس كان الفلاسفة والمفكرون أدباء من الطراز الرفيع.

كعادته في إثارة الأسئلة كبرى، وتحريك بحيرة الفكر العربي الآسنة، تحدث أدونيس في هذه المحاضرة عن علاقة الشعر بالفكر، محاولاً تصويب العلاقة الملتبسة لبعضهم: "تعرفون جميعاً أن في الثقافة العربية تقليداً يفصل بين الشعر والفكر، حاصراً الشعر بالشعور والفكر بالعقل. إن هذا الفصل لم يكن معروفاً قبل الإسلام، كان هذا الشعر الذي نصفه بالجاهلي، عالما ومفكرا، كان إيقاع تأمل وفكر"(٦٨).

وقد عاد إلى جذور اللغة، ليبرز العلاقة الحقيقية ما بين الشعر والفكر، إذ ورد في لسان العرب أن كلمة " شَعَرَ" تعني "عَلِمَ" وشعر به تعني عقلَ. وحين نقول ليت شعري، نعني ليت علمي، يقال: لهذا الرجل قلب عقول، و"ثمة أحاديث منها: إن من الشعر لحكمة، فإذا ألبس عليكم شيء من القرآن فالتمسوه في الشعر" (٦٩).

كذلك وجد في بعض الأبيات الشعرية، نظماً لأفكار يتداولها الناس، نظماً يستخدم الوزن الشعري، كما لو أنه إناء تنسكب فيه الأفكار:

على قدر أهل العزم تأتي العزائم

وتأتي على قدر الكرام المكارم

"القارئ يستخرج المعنى من هذا الشعر ومما يشابهه بسهولة كاملة فهو واضح مباشر، لا يحتاج فهمه إلى الثقافة أو إلى جهد فكري" (٦٥- ٦٧).

نتذكر هنا رد أدونيس بالإيجاب عن

سؤال وجه إليه في مدينة اللاذقية، عما إذا كان يُشترط في قارئ شعره أن يكون واسع الاطلاع، في الآداب والفلسفة.. هل كان ذلك تحفيزاً على القراءة والبحث؟ أم هل يطلب من إنسان اليوم ما لم يكن ضرورياً من قبل؟

- ربما، فهو يسائل الجمهور، ويطالبه دائماً بالعمل، ومشاطرة الشاعر مسؤوليته في رصد التغيرات الطارئة على المجتمع، من أجل مستقبل أفضل له، الشعر هنا محرك أساس للفكر في استشراف الآتي: "الشعر العظيم يخدم قضاياك الكبيرة"- "الحقيقة لا تتكلم حقاً إلا في الشعر".

إن رؤية الشاعر الكونية، تملي عليه التبصر في الكينونة والصيرورة البشرية، وتغفر له مجانبة القضايا الساخنة في مجتمعه، "الواقع ندركه على غلبة الظن فلا حقيقة مطلقة"(١٦٤) "لا شعر عظيم بدون فكر ولكن من الضروري جداً أن يكون وجود الفكر بالشعر كوجود العطر بالوردة"(١٦٦).

لذلك أشاد بشعراء القرن الأول الهجري الذين استأنفوا مسيرة أسلافهم الشعرية، وقد أفلتوا من قيود التعاليم الدينية، التي غيرت كثيراً من المفاهيم: "نشأ شعر عربي هو في الوقت نفسه فكر وبحث عن الحقيقة، شعر يمكن أن نصفه بأنه امتداد لشعر الكينونة قبل الإسلام- لامرئ القيس وطرفة وبقية الأوائل: أبو نواس، أبو تمام، أبو العتاهية، المتنبي، المعري. شعر هؤلاء شغل بالحياة ومشكلاتها، وبالوجود وأسراره، وبالعبث والعدم، وباللغة وطاقاتها. هذه الهوة السحيقة التي حفرها الإسلام بينه وبين الشعر، أثرت في مفهومات كثيرة كمثل الجمال والقبح والحق والخير والشر"(٧٤- ٧٥).

أوجز ادونيس التناقضات بين الفكر الديني، والفكر الشعري، بمستويات ثلاثة:

١- المستوى المعرفي، كانت الممارسة الدينية تزداد انغلاقاً وضيقاً مع التغيرات التاريخية، في حين ازدادت الممارسة الشعرية حيوية وحرية، بدأت مع شعر أبي نواس بقوله: "ديني لنفسي ودين الناس للناس"(٧٦).

٢- مستوى الحقيقة: "ازداد التشدد في تحديد معنى كونها عامة ومشتركة، إلى درجة أوصلت ابن تيمية، مثلاً، إلى تخطيء للإمام الغزالي بسبب ميله إلى التصوف في آخر حياته- تخطيء يقارب التكفير"(٧٦- ٧٧).

٣- المستوى الثالث يتعلق بمسألة التعبير وكيفيته وتحديداً بالمجاز: "الشعر لا يقدر أن يفصح عن مجهول العالم إلا بلغة تفصح عن مجهول اللغة. وهذا يشير إلى أن المجاز هو الذي يفتح اللغة على الأبعاد الميتافيزيقية، أو ينقلها من الطبيعة إلى ما وراءها. فهو ينبوع للفكر، إضافة على كونه ينبوعاً للمخيلة. إنه طريقنا إلى ما سماه الجرجاني معنى المعنى" (٧٨).

لكن المعنى الذي يولده الشعر ليس كالمعنى الذي يتولد في الفلسفة أو الإيدولوجيا ذلك أنه "يتقدم المعنى- الفكر في الشعر دون يقين مسبق. دون استناد إلى المرجعيات، أيا كانت دينية أيديولوجية، أو سياسية ـ يتقدم كأنه سحابة في سماء الشعر تكاد أن تمطر" (٨٠).

يرنو أدونيس إلى حرية تعيد للإيمان الديني مكانته ضمن إطار الحرية الشخصية، وللإنسان مكانته في الحياة المدنية. لكنه يعترف بأن الأمر يزداد تعقيداً وسوءاً في ظل الشموليات الثقافية، التي تجمد الزمن، وتعتبره شكلاً من أشكال الأبدية، وتخلط الحياة بالموت: "لا نعرف إن كنا أحياءً أو أمواتاً، خصوصاً "إن الناس نيام فإذا ماتوا انتبهوا"، نحيا كأننا محشورون قبل الحشر، كأن هذا الزمن الذي نعيش فيه، يدور خارج الزمن، يصنع حاضرنا بماضينا، ويصنع مستقبلنا من طين المصادفات"(٨٤).

في هذا الواقع تتقدم القصيدة بقدرتها على تغيير اللغة والحياة: "القصيدة هي تحديداً، تغيير، بوصفها مكاناً لتحويل اللغة. وهي، إذاً، مكان عال للحياة- تتغير فيه اللغة، وتتغير

الحياة- في تفاعل بين اللغة وأشياء العالم وقضاياه. وفي هذا ما يسمح لنا بالقول تكون القصيدة تغييراً، أو لا تكون إلا لغواً" ـ ٨٤-

لذلك دعا إلى تفكيك البنية الدينية- الفكرية العربية، كما حصل في الغرب. على أيدي مفكرين أمثال هيدغر، وديدرا، اللذين قاما بتفكيك الفلسفتين الغربية، واليونانية.

"هذا التفكيك هو ما يتيح لنا تحرير الإنسان وتحرير العقل، وما يتيح لنا أن نعيد القول الشعري إلى مكانه الأول، وإلى دوره الخلاق الأول"(٨٥).

المحاضرة الرابعة: الشعر والهوية

في محايثة الكينونة للصيرورة، يتعالق مفهوم الهوية، مع مفهومي الشعر، والفكر، لدى أدونيس، في عملية فرز، بين الإبداع الشعري الشخصاني، وبين التراكم الفكري للجماعة: "الأنا بوصفها تفرداً وصيرورة لا تترك أثراً لكي ينقل أو يتبع... الدور الخلاق للشعر هو في انه يخترق الأثر، ويجعل من كل شيء بداية دائمة" (١١٠- ١١٢).

- قل "اللاشيء" على نحو منفرد

وسوف ترى أنك تقول "الشيء" نفسه:

:علم لا يصح إلا في الشعر.

يعتبر أدونيس، الذي ينظم الشعر منذ خمسة وستين عاماً، شاعر "المرحلة" العربية بامتياز:"أتيح لي منذ صدور هذا الكتاب ـ الثابت والمتحول- أن أعيش تاريخاً حياً قد لا يكون له مثيل"(١٢). فقد خبر، وسبر، وكشف ما خلف الواقع العربي، المتغير بمحركات ثابتة: "ما أهمية وجدوى معرفة هذا الواقع ما دام متغيراً وغير ثابت؟ فالأهم من معرفة هذا الواقع هو معرفة ما هو كامن وراء هذا الواقع من فكر ومن علاقات" (١٦٣ ـ١٦٤).

إنه يرسم موقعه "الأنوي" على مسافة إبداعية، يراها ضرورية لأي شاعر راءٍ يرى ما لا يراه غيره، ويقتحم الأسئلة المحرمة. وحين قال: "الشعر العظيم يخدم القضايا الكبرى" فقد عنى الشعر المتحرر من جميع الإكراهات الدينية والاجتماعية والسياسية: "لا هوية

خارج الإبداع، وتتأسس هذه الهوية إبداعياً، بالنسبة إلى الشاعر في سؤاله: كيف أكتب نفسي؟"(١٠٥- ١٠٦).

وهو في ذلك يوافق غيره من المفكرين الذين ينظرون إلى الهوية من زاوية متحركة، تبعاً، لتغير الظروف، وتبعاً لفرادة وشخصانية حاملها، كما يستحضر الأصوات التي دعت إلى مثل هذه الشخصانية في التاريخ العربي: "تعرفون أن الإمام الغزالي انتقد هذه الظاهرة ـ ظاهرة توريث الهوية الدينية كما يورث البيت" (١٠٧)

إن مفهوم الهوية، مفهوم ملتبس، مربك وعصي على التحديد، وقد ساهم في تشكيل أبرز ملامح الأبحاث في مطلع الألفية الثالثة.

نلاحظ بداية أن بعض المثقفين العرب الذين عاشوا لحين خارج بلادهم: إدوارد سعيد، أدونيس، الجابري، أمين معلوف، محمود درويش وغيرهم، قد تجاوزوا في نظرتهم للهوية، حدود الوطن، فابتعدوا بها عن كينونة حاملها، باتجاه صيرورته التي ينتجها بشخصانيته. فهل يملي المكان رؤيته؟ لقد تجاوز محمود درويش الحدود، وكتب عن هوية الروح. وكتب إدوارد سعيد: (في فكرة الوطن مبالغة، وفي فكرة أرض الوطن كثير من العاطفية)- من كتاب رأس اللغة جسم الصحراء (١٥) ونظر أدونيس، كما الجابري إلى الهوية، من زاوية متغيرة، على أنها إبداع متواصل، ومشروع مفتوح لصيرورة متجددة: "الإنسان يبدع هويته فيما يبدع عمله وفكره؛ ذلك أن الإنسان يجيء أولاً، قبل الوطن، وقبل الدولة، وقبل الدين" (٩٥)

وقد أسرف في ضرورة التماهي مع الآخر: "من أين تجيء الحاجة إلى التحديد؟ إلا من حاجة التميز عن الآخر؟" (٩٦)

هذا القول يدعو إلى تساؤلات عن ماهية الهوية؟ وعما إذا كانت مسألة فردية بالمطلق؟ ألا تشكل الخلفية الجمعية لحامل الهوية، رصيداً له، إذا ما خذلته الظروف؟ بالمقابل، ألا تقلل الهوية المتوارثة في الأزمات، من فرص الإبداعات الفردية؟ وماذا عن هوية ماري أنطوانيت النمساوية- على سبيل المثال- التي ظلت تلاحقها كلعنة، حتى المقصلة؟

ماذا عن الفلسطيني الذي يعود إلى "الاختيار الصفر" بعد أن نبذه الجميع بسبب هويته الفلسطينية؟ هل تنفع هنا رؤية سلمان رشدي عن "الوطن المتخيل"؟ و ماذا عن التعاطف الشعبي ذي الخلفية الدينية والقومية والجغرافية والتاريخية، مع أهالي غزة؟

يرى بعضهم أن الواقع العربي يتطلب انبعاثاً جديداً لهويته العربية، في مواجهة عمليات التصفية التي تتعرض لها هويتهم، وتاريخهم، ومستقبلهم، بسبب عنصرية إسرائيل والغرب، فهل يُعدُّ ذلك تمييزاً عنصرياً منهم حيال الآخرين؟

يشكل التاريخ برأي بعضهم أحد أهم مقومات الهوية. وقد انطلق عدد من المفكرين العرب أمثال: عابد الجابري، ومحمد جابر الأنصاري، وعبد الإله بلقزيز وعبد الوهاب المسيري، وطيب تيزيني، وبرهان غليون ومحمد أركون، وغيرهم، في دراساتهم وبحثهم في الهوية العربية، من محمولاتها الإسلامية القارة في كينونها، وصيرورتها على السواء لأنهم رأوا أن إشكالية العلمانية إشكالية لا تقبل الانطباق على حالة العلاقة بين الدين والدولة في العالم العربي المعاصر.

كما يقدم لنا التاريخ بتراكماته الفكرية والفلسفية، نماذج ساطعة من التمسك بهوية المكان، ما يجعلنا نتساءل عن الإطار الذي يستطيع الشعر من خلاله خدمة الإنسان العربي المقموع، والمغيب. فهل يخدمه من أفق نظرته الكونية الشاملة، الملتزمة بالإنسان كهوية إنسانية، متجاوزة للشأن القومي والديني والتاريخي؟ أم يخدمه بصفته الفكرية الملتزمة بقضايا المواطن والوطن؟

ويخطو أدونيس خطوة أكثر تعقيداً، إذ يبحث في انعكاس التاريخ على هوية المدن: "ما يكون الموقف من تاريخ كل من الإسكندرية والقاهرة؟ نعرف إن عمرهما العربي - الإسلامي- لا يمثل إلا جزءاً من عمرهما الطويل قبله، فهل نمحو هذا العمر؟"(٩٠- ٩١)

إن الإجابة مختلفة بالنسبة للمدينتين، فقد تنطبق هذه الملاحظة على مدينة الإسكندرية، التي أسسها الاسكندر المكدوني، لكن الأمر مختلف مع مدينة القاهرة. من جهة أخرى، ألم يساهم التقليل من أهمية الوجه العربي لهذه المدن، في جعل الحضارة العربية تدخل مرحلة الانقراض؟

كذلك يذكر برموزية معالم بعض المدن، ويتساءل عما إذا كانت هوية القاهرة هي في الأهرام، أم المساجد، في النحت والتصوير، أم في الغناء والأدب والفكر والهندسة، أم هي في هذا كله، ويتساءل: "من الأكثر تعبيراً عن هوية الإسكندرية: الاسكندر، أم كيلوباترة، أم هيباتيا، أم أفلوطين، أم سيد درويش، أم محمود سعيد، أم عمرو بن العاص، ولماذا وكيف؟"

يركز أدونيس على الهوية الشعرية: "إن الشعر ينهض جوهرياً، على الوعي بالأنا الداخلية الذاتية، وتفردها، ووحدتها، وكونها فضاءً رحباً، متحركاً ومفتوحاً"(١١٠- ١١١)

ويتساءل عن الهوية العربية، والهوية الإسلامية في الشعر العربي: "من الشاعر الذي يفصح الإفصاح الأعمق والأكثر تمثيلاً عن الهوية العربية، امرؤ القيس أم المتنبي ؟ طرفة أم أبو نواس؟ لبيد أم المعري؟ وكيف ولماذا؟ والسؤال نفسه يمكن أن يسأل في صدد الهوية الإسلامية. فمن يمثل اليوم، هذه الهوية: معاوية أم المأمون، يزيد أم الحسين؟ جعفر الصادق أم الشافعي، الغزالي أم ابن تيمية؟ ابن

رشد أم ابن عربي؟ محمد عبده أم حسن البنا؟ سعد زغلول أم عبد الناصر؟ ولماذا وكيف؟"(٩٩)

يشغل أدونيس القارئ بتلك الأسئلة، متتبعاً الخيط الذي يربط شعراء اليوم، بالتراث الشعري العربي، الذي يطالب بتجديد مياهه، كي يتمكن شعراء اليوم من مواصلة المسيرة الريادية التي ابتدأها شعراء الجاهلية، وأثراها من بعدهم شعراء العصرين الأموي والعباسي: " ليس هناك شعر إلا إذا كان مشحوناً بالفكر، وكان كذلك في الشعر الجاهلي (١٦٦)

"النصف الآن التراث الشعري العربي بأنه نهرنا. لكنه نهر لا نريد أن يجري فيه ماء جديد. نفضل لكي نخوض فيه أن يصنع كل منا مركباً، ويجري على سطحه. غير أن المراكب شيء والنهر شيء آخر" ـ ٩١- لذا، يدعو إلى الخروج كلياً من هذا النهر، والانتقال إلى فضاءات إبداعية، أكثر حرية: "ثمة طريق آخر للخروج كلياً من هذا النهر. وهذا ما تفعله اللوحة، والسينما، والمسرح والصورة الفوتوغرافية، والأغنية، والرقص والموسيقى، فاتحة فضاء أو مكاناً جديداً لزمانها: الساحات العامة، الشوارع، المسارح، المقاهي، المطارات.. وباختصار فضاؤها هو المدينة، في حين أن فضاء الكلام الشعري هو البيت"(٩٢)

لقد تمثل أدونيس التجارب الإبداعية الذاتية، التي تمكنت من الإفلات من أشكال الإكراه، وعبرت عن نفسها بهدي قناعاتها:"سئل المتنبي: كيف تسمي نفسك المتنبي، وأنت تعرف الحديث المشهور لا نبي بعدي؟ فأجاب بهدوء كامل: "أنا اسمي لا، والحق أن هذه الـ " لا" هي الكلمة الأولى التي تكشف عن الهوية وعن الحرية"(١٠٨)

وأدونيس يمثل هذه الـ "لا" في وجه الأصوليات الدينية، التي تخرج الفرد المرتد من جماعته، والأصوليات السياسية، التي تسلب المرتد عنها حريته وحقوقه، وتبيح دمه: "إن هذه النظرة لا تقف عند حدود الإيمان والكفر، دينياً، وإنما تتعداها إلى الحياة الثقافية نفسها" (١٠٧)

ثم يتكلم عن الانبعاث الإبداعي، ويأمل بأن يساعد طرح المعضلات، على إيجاد الحلول لها، كما يجري في الدول الأوربية: "إن أزماتنا لا تحل وإنما يجب أن تطور وتغير وتدرس بطرق مختلفة حتى تصبح جزءاً من الحل"(١٥٥)

الحوارات الملحقة

في حواراته التي تم نشرها في الصحف المصرية: الأهرام ـ روز اليوسف ـ المصري اليوم- الوفد ـ الكرامة.

أكد أدونيس، ما كان طرحه في كتب صدرت له مؤخراً:

رأس اللغة جسم الصحراء ـ ليس الماء وحده جواباً عن العطش- الكتاب الخطاب الحجاب.

ـ يؤثر أدونيس اللغة العربية، ويدعو إلى قراءة النص القرآني، في ضوء الواقع. بعيداً عن التباس التأويل:

يقول: "أنا شخص مولع باللغة العربية وأقدرها من بين أجل اللغات في العالم لدرجة أنني أتساءل هل نحن جديرون بهذه اللغة؟"(١٥٧) إلا أنه يذكر الصعوبات: التي تعترض طريق التثقيف الشخصي، بسبب مشكلة التأويل، التي يعتقد بأنها تخص الإسلام العربي، دون الإسلام غير العربي: ماليزيا، إندونيسيا: "هل السبب في الاستعمار، في الفكر الوهابي، في النفط.. لا أستطيع أن أضع يدي على إجابة قاطعة" (١٧٤)

ـ إن مشكلة التأويل، وارتباطاتها، هي التي عملت مع الزمن على انزياح مدلولات بعض العبارات:

من ذلك عبارة الأصالة، وعبارة المعاصرة: "نحن نكون في قاعة واحدة خمسين شخصاً أو مئة.. إلا أننا نعيش في عصور ثقافية مختلفة" (١٥٢)

تأكيداً على ذلك نجد أن بعض الأبناء يعيشون في عصور "متأخرة" عن تلك التي عاش فيها آباؤهم، فهل تجدي دعوة الشباب بعدم طاعة آبائهم؟

ـ الشاعر تلميذ يتعلم لا يعلم، يوجه، يقيّم، لكن ليس باستطاعته التغيير:

"أنا مجرد مفكر، كاتب، ليس لدي حلول جاهزة للتغيير، ذلك إن الحلول الصحيحة يبتكرها الشعب بنضاله وتجربته" (١٨٠)

لذلك يركز في معظم حواراته وبحوثه على شخصانية الإبداع، الذي لا يزدهر إلا في جو من الحرية الفردية.

"إبداع المجموع، ما هو إلا مجموع الإبداعات "الأنوية" الفردية"

الحرية هي التي تمكن الفرد من بناء نفسه وهويته باستمرار: "إن الحوار بين الله وإبليس محفوظ في النص القرآني ذاته ولم يحذف،.. أن تكون عربياً هو أن تخلق نفسك وهويتك باستمرار" (١٥٧)

مظاهر العجز العربي

لا شك بأن أسباباً عديدة، تقف وراء مظاهر العجز العربي، فهل انتهى العرب "بالمعنى الحضاري"، أم أنهم في مرحلة "كمون"؟ يقول أدونيس: "إن الشعوب في تطورها وإنجازاتها تصل إلى مرحلة تستنفذ فيها طاقتها في الإبداع، ينتهي التاريخ في نقطة اكتمل فيها إنجاز الشعب واستنفذت طاقته على إنجاز أشياء جديدة"(١٣٨- ١٣٩)

بعض الأقلام دعت إلى إعادة قراءة الواقع العربي قراءة جديدة، تأخذ بعين الحسبان، العاطفة القومية العروبية، والعاطفة الدينية، التي أثبتت تجذرها في الوجدان العربي، وهنا تطالعنا رؤية المفكر "طه عبد الرحمن" رئيس منتدى الحكمة للمفكرين والباحثين، الذي رأى في حوار أجري معه على قناة الجزيرة بتاريخ / 06/19 / 2006 / بأن العمل بقيم الماضي المنتجة أولى من العمل بقيم الحاضر غير المنتجة. كما يقول: "لا يكون لنا من الحداثة إلا ما لنا من القدرة على الإبداع"

لا خشية على الإبداع العربي من العولمة:

لذلك لا يخشى أدونيس على الإبداع العربي من العولمة، لأنها برأيه لا تلغي الإبداع، بل تلغي ثقافة من يعملون على إلغاء ثقافتهم: "إن العولمة، وهي أكثر ما يخيف الناس على هوياتهم، لا يمكنها أن تطمس تراثنا.. هي بالقطع لا تلغي الإبداع، لكنها ستلغي ثقافة من يعملون على إلغاء ثقافتهم، أولئك الذين ما زالوا يصرون على الرقابة والتضييق على المفكرين، والمثقفين ومحاصرتهم، العولمة لا تستطيع أن تقتل المتنبي وابن سينا." (١٢٦- ١٢٧)

يذكر أدونيس دائماً بالمرحلة الإبداعية العربية. ففي كتابه "رأس اللغة جسم الصحراء" كتب:" في أنظمة تمثل المجتمعات العربية الأكثر حيوية، وترث النموذج الأول للدولة العربية، الذي أسسه معاوية، وترث المهد الأول للحضارة البشرية، وأعني الأنظمة في مصر وسورية والعراق، أن يكون لها دور يواصل التأسيس لعالم إنساني أفضل، مهما كانت ظروفها، الخارجية والداخلية، فهذه مسؤولية وطنية إنسانية، إضافة إلى أنها مسؤولية كونية"(١٨٣)

جمالية الفراغ في رحلة السفرجل

د. سعد الدين كليب

تنضم " رحلة السفرجل " إلى ثلاث روايات سابقة للأديب الروائي وليد إخلاصي، يمكن الاصطلاح عليها بروايات الذاكرة. وهي: " الفتوحات" ٢٠٠١، و" سمعت صوتاً هاتفاً " ٢٠٠٣، و" الحروف التائهة " ٢٠٠٧. حيث تدور أحداثها في حقبة زمنية محدّدة، هي النصف الثاني من القرن العشرين؛ وتتحرّك شخصياتها غالباً، في مساحة مكانية نموذجية بالنسبة إلى أدب وليد إخلاصي عامة، وهي مدينة حلب. وقد اصطلحنا عليها بروايات الذاكرة، لأنها تقوم أساساً على استرجاع ما حدث لثلة من الأصدقاء أو الشخصيات التي تشكل وعيها مع جلاء الانتداب وبداية الحكم الوطني، في سورية، واختلفت مواقفها وتباينت مصائرها،عبر مجمل الأحداث السياسية والتحوّلات الفكرية التي شهدتها حلب،أو سورية، في تلك الحقبة. الأمر الذي يعني أن ثمّة تقاطعاً بين الروايات الأربع،على الصعيد الاجتماعي ـ السياسي العام، وعلى الصعيد الفردي الخاص،إضافة إلى التقاطع على الصعيد المكاني الذي هو الحاضن الأساسي للأحداث والشخصيات معاً. فلا غرابة، وهذه الحال ، في أن تتردّد بعض الأحداث العامة والخاصة، في الروايات الأربع، من مثل الجلاء والانقلابات والوحدة، أو من مثل أيام المدرسة والمراهقة والجامعة.. إلخ. منظوراً إليها في كل رواية من منظور خاص يتلاءم وموقع الشخصية من السرد الروائي.غير أن ذلك التقاطع لا يؤدي بتلك الروايات إلى أن تكون سلسلة روائية ثلاثية أو رباعية. فلكل رواية أحداثها وشخصياتها وطرائقها السردية الخاصة، والمختلفة عن الأخرى، بالرغم من التداخل أو التقاطع فيما بينها؛ كما أن تلك الروايات لا تتبنى أحداثها أو يتراكب بعضها على بعض، بشكل تكون فيه الرواية الأخيرة مثلاً متابعة لما حدث في الرواية الأولى أو الثانية، ففي حين تذهب " الفتوحات " إلى استرجاع تلك الحقبة،عبر موضوعة المشترك الإنساني ـ الروحي بين الشرائح والجماعات المتباينة دينياً وثقافياً؛ تذهب " سمعت صوتاً هاتفاً " إلى استرجاعها عبر موضوعة الكفاءة الفردية والطموح الشخصي؛ وتذهب " الحروف التائهة " إلى استرجاعها عبر موضوعة التنازع السلطوي؛ أما " رحلة السفرجل " فيتم الاسترجاع فيها عبر موضوعة الفوات الحضاري. وبدهي أن تتشعب تلك الموضوعات / المقولات ، وتتفرّع على نحو يصعب معه النظر إلى هذه الرواية أو تلك، من خلال الموضوعة التي تحكمها. فنحن أمام عالم روائي متخيّل ومتعدّد المستويات والحيوات والدلالات التي يستحيل معها النظر إليه من موضوعة محدّدة أو منظور محدّد. ولكننا في إشارتنا إلى تلك الموضوعات، أردنا التوكيد أن ذلك التقاطع بين روايات الذاكرة تلك، لا يدفع إلى القول إن ثمّة تكراراً أو إعادة إنتاج لما تم إنتاجه سابقاً.

بل ثمّة ذاكرة ملأى بالحوادث والوقائع والأماكن والبشر والنوازع والأحزاب، هي ذاكرة الروائي أو ذاكرة المدينة ـ حلب ـ التي تسرد تاريخها الاجتماعي والسياسي والثقافي المستمر حتى اليوم، والمشخّص بأفراد وجماعات وأحزاب ما يزال لها حضورها الفاعل أو الخجول أو المهمّش. وبهذا فإن الذاكرة المقصودة هنا هي ذاكرة المدينة بقدر ما هي ذاكرة الراوي والروائي معاً. مع الإشارة إلى أن الراوي العليم أو الكلي المعرفة الذي يسرد تلك الروايات الأربع، غالباً ما يكون في خريف العمر وشاهداً حياً على ما حدث في تلك الحقبة التي تعمل الذاكرة على استرجاعها وتفريعها وتنميتها حياتياً حتى لحظة السرد الأولى. وكأنّ ثمّة مراجعة ثقافية جمالية، لحقبة شهدت مخاض المدينة والدولة والسلطة والأحزاب والحداثة، شهدت مخاض المجتمع السوري الحديث.

بقي أن نقول في مسألة الذاكرة إن تلك الروايات إذ تقوم على الاسترجاع تتعامل مع التاريخ القريب، أي في الحقبة المعنيّة، بوصفه تاريخاً مستمراً أي واقعاً راهناً. ولا تتعامل معه على أنه ماضٍ غابر وإن يكن قريباً. فثمّة ترهين للتاريخ، للذاكرة، ترهين للوقائع والمصائر، بشكل تبدو فيه وكأنها تحدث الآن، بالرغم من رائحة التاريخ فيها. ولعلّ هذا ينهض من أن الراهن ما يزال يتولد إيجابياً أو سلبياً من ذلك التاريخ الحي الممتلئ بالتناقضات والإشكالات. ما يعني أن المستقبل هو الآخر سوف يتولد من ذلك التاريخ، ما لم يكن ثمّة وعي استراتيجي بطبيعة المستقبل المنشود أو الممكن. وقد تكون " رحلة السفرجل " دعوة إلى ذلك الوعي الاستراتيجي، من خلال التصوير السلبي للتاريخ /الراهن. وذلك بالوقوف عند إحدى الشرائح العلمية ـ الفنيّة المهمّشة ممثّلة بالمهندس المعمار معين السفرجل في رحلته أو حكايته الواقعية والعجيبة أو البسيطة والمعقدة في آن معاً.

فالرواية هي حكاية الشريحة أو النخبة العلمية المهمّشة. وفي هذا غرابتها. فليس المهمّشون،هنا، من قاطني العشوائيات، أو من الطبقات الفقيرة، أو من المعارضة السياسية أو الثقافية. بل هم النخبة العلمية ـ الفنية التي من المفترض أن يكون لها دور فاعل في حركة التطوير والبناء الاجتماعي. والتهميش،هنا، لا علاقة له بالفقر والعوز أو الكبت والقهر، وإنما يكمن في تفويت الكفاءة العلمية وإلغاء الوجود العلمي الحقيقي، وترخيص الإبداع الفردي.

ولا بأس من الإشارة هنا إلى أن اختيار المهندس المعمار ليكون بطل تلك الرحلة أو الحكاية ذو دلالة مزدوجة. فمن المعلوم أن الهندسة المعمارية هي اختصاص علمي بقدر ما هي اختصاص فني أو ثقافة فنية جمالية. أي أن التهميش يقع على العلم والفن معاً، أو على المشتغلين فيهما أو في كلّ منهما. فدائرة التهميش تتسع، إذاً، لتشمل حقول العلم والفن والثقافة جميعاً. ولا شك في أن التهميش حين يصل إلى هذا المستوى يكون قد وصل إلى ذروته. وما ذلك إلا لأنه يكون قد مرّ على مختلف الشرائح والفئات الاجتماعية حتى وصل إلى تلك النخبة، وفي هذا تهميش للمجتمع نفسه، وتمهيد للفوات الحضاري أيضاً.

لقد قالت الرواية ذلك كله، بهدوء ومن دون ضجيج سياسي أو مناظرات فكرية. فحتى الحوار ـ الديالوج ـ فيها لا يعدو أن يكون تمرينات لغويّة على الكلام، في مقهى للمتقاعدين وأشباههم؛ وكذا هي الحال في الحوار الداخلي ـ المونولوج ـ الذي لم يرتفع فوق التمني وخيبة الأمل. ولا بأس هنا من إعطاء نبذة سريعة عن أحداث تلك الرواية أو الحكاية، كما أطلق عليها المؤلف.

لا يتجاوز زمن الحكاية ـ باصطلاح جيرار جينيت ـ ثماني وأربعين ساعة. حيث يبدأ باستيقاظ معين السفرجل، في صباح اليوم الأول، وينتهي بتوهان السفرجل في البراري، بعد تعطل قطار حلب ـ دمشق، في صباح

اليوم الثالث. غير أن زمن القصة ـ بحسب جينيت أيضاً ـ يمتدّ إلى ما يقرب من ستين عاماً، هي التي عاشها معين السفرجل المهندس المعمار، في المدرسة والجامعة والعمل الوظيفي والحياة الزوجية والأبوية، حتى وصل إلى سن التقاعد، فراح يتردّد على المقهى تزجية للوقت والملل. وقد شهد في حياته تلك ما شهده البلد من أحداث سياسية واحتجاجات شعبية، وأحزاب تقدمية ورجعية.. إلخ. فليس في الرواية ـ الحكاية ما هو خارج عن المألوف فيما هو يومي شخصي، أو مصيري اجتماعي، ماخلا ثلاثة مواقف سردية دالة على أن ثمّة غرابة ما في الرواية. وهي الاستيقاظ على آلة التسجيل الموقتة على السابعة صباحاً، وقد أصيبت بعطل ما، جعلها تردّد الغناء والتلاوة على نحو مشوّش واعتباطي. أما الموقف الثاني فهو الانتباه على العطل الذي أصاب القطار الذاهب إلى دمشق ثم توهان السفرجل في البرية، وقد أصيب بعطب ما جعله مشوّشاً، مضطرباً لا حراك له. ثم هنالك الموقف الثالث، وهو أقلّ أهميّة، غير أنه دالّ أيضاً. وهو العثور المفاجئ على بطاقة سفر في القطار إلى دمشق، في اليوم التالي، ثم فقدانها المفاجئ أيضاً، بعد أن ركب السفرجل قطار حلب ـ دمشق.

فنحن أمام آلة للتسجيل مشوّشة معطلة، وقطار معطل، وبطاقة سفر معطلة (ضائعة)، ورجل معطل أيضاً. وما خلا ذلك، كل ما في الرواية بسيط لا يكاد يسترعي الانتباه، بسبب من يوميّته واعتياديّته. غير أن تلك البساطة تحيل على رجل عاش عمره مهمّشاً، في الحياة العامة والخاصة والعلمية والعملية. وحين قرّر فجأة أن يحقق ذاته ـ بعد عثوره المفاجئ على البطاقة ـ تاه على الطريق وفاته القطار. ولا غرابة في الأمر، فنحن نكاد نقول هذا ما حدث معنا، أو هذا ما حدث مع جارنا حتى حُمل على الأكتاف إلى مثواه الأخير. وعلى الرغم من ذلك، فالرواية ـ الحكاية تقول أكثر من هذا. إنها تقول هذا ما لا يجب أن يحدث معنا أفراداً، فكيف يمكن قبوله وقد حدث مع المجتمع ؟ فالمجتمع أيضاً يمكن أن يفوته القطار، فيقع في التوهان والعبث والفراغ. أي يقع في الفوات الحضاري.

يصعب الحديث في هذا المقام عن مجمل جوانب الرواية البنائية والسردية، ولهذا فإننا نتوقف عند جانب واحد، نراه يستوعب جملة من الجوانب الأخرى، وهو جماليّة الفراغ، بما تحيل عليه من هامشية و عطالة و سكونية وعدمية في الوقت نفسه. سواء أكان ذلك على المستوى الفردي أم على المستوى الاجتماعي أم الحضاري، وسواء أكان أيضاً على المستوى النفسي أم الروحي ـ القيمي أم العملي. فقد هيمنت جماليّة الفراغ على " رحلة السفرجل "، بشكل جاءت فيه الرواية تعبيراً عن تلك الجمالية، أو متمحورة حولها. بدءاً بلحظة الاستيقاظ المشوّش وانتهاء بالتوهان المشوّش أيضاً. وما بين البداية والنهاية إحساس طاغ بالفراغ الممتدّ، يهيمن على معين السفرجل، فيجعل من حياته فراغاً في فراغ. ولنقرأ بعض ما جاء حول الفراغ،في الرواية، بمرادفاته المتعدّدة كالفضاء والخواء والسديم... **"إلا أن حياة الشارع اليومية في حركة الناس والسيارات ونداء الباعة وبريق الشمس التي تتمدد ببطء في مساحة الفضاء، كانت قد بدأت، فخرج إلى الشرفة يستطلع فضاء المدينة "** [١] (ص: ١١) و**"ها هو الفراغ البارد يتجهم في الشارع كزعيم يلقي خطاب اليأس على أشباح من بشر "**(ص: ٤٠). و **"فراغ، البيت فراغ والعقل فراغ، فاستعطف المخيلة مكرهة لمقاومة الفراغ الطاغي"** (ص:٦١). و **" تسللت إغفاءة النهار إليه كسديم يسبح فيه بلا حركة، فبدا لنفسه أشبه بلوح خشبي تتناقله موجة إلى**

---

(١) كل المقبوسات السردية الواردة في الدراسة مأخوذة من " رحلة السفرجل " الصادرة عن دار الكوكب – رياض الريس للكتب والنشر، بيروت – ط 1– 2008.

أخرى، وإذا ما ارتطم اللوح بصخرة خرجت من الماء فجأة، تناثرت أجزاؤه كأنما الخشب يتحول على زجاج هش "(ص: ٧٦). و "استوى في جلسته ثم هبّ واقفاً على قدميه يقيس أرجاء الدار ليبقى شاهداً وحيداً على فراغٍ محدّق به من كل فتحة" (ص: ٧٧). و "حوم سرب من الفراشات حول جسده كذباب يتنادى للانقضاض على ثمرة منسية على الأرض. وكاد السواد يرفرف مع الأجنحة المرتعشة، فبدا السرب كغيمة قاتمة تنزّ هلاماً كضباب ثقيل" (ص: ٩٣).

أما الفصل الأخير من الرواية، فينهض أساساً من الفراغ الذي يتمدّد على لغة السرد والمونولوج والموقف الدرامي، من مثل" **لم تكن هناك سوى أرض جرداء تتمدّد كخواء يلتهم رمالاً وكأنه الصحراء الأبدية لا تسمح لعشبة أن تظهر فيها وكانت تلمع كجمر منتشر"** (ص: ١٦٧). أو" **اتساع يتسع، وفضاء يتمدد، حروف تتطاير، وكلام صامت، ظلُّ الغيمة ينسحب متراجعاً، وحلمة الثدي تنزّ حليباً لا يرى، وحصى يتدحرج ساكناً في مواقعه"** (ص: ١٧٠-١٧١). ولعلنا نقول إن الفصل الأخير هو الذي يؤكد الخطاب العام للرواية، ويجعل الحكاية البسيطة معقدة وغريبة، تدفع بالمتلقي إلى أن يعيد النظر في دلالة الأحداث والمواقف اليومية والاعتيادية؛ وهو أيضاً ما يعمّق دلالات الفراغ المتناثرة في لغة الوصف والسرد والحوار الخارجي والداخلي معاً، عبر صفحات الرواية.

ولكن يجدر بنا قبل الكلام على جماليّة الفراغ، أن نشير إلى علاقة الفراغ بالهندسة المعمارية، وهي اختصاص معين السفرجل، كما مرّ بنا. فمن المعلوم أن الفراغ لا الامتلاء هو المادة التي تعمل عليها الهندسة المعمارية. وتكمن براعة المهندس في كيفية التعامل مع الفراغ وتحويله إلى امتلاء أو كتلة، وكذا في كيفية إيجاد التناغم بين الفراغ والكتلة، بحيث يبدو الفراغ جزءاً من الكتلة أو العكس. وكلما كان الفراغ أكثر مطاوعة كانت المخيلة الهندسية أكثر ابتكاراً. وفي المقابل، كلما كانت المخيلة أقلّ نشاطاً وفاعلية كان الفراغ عبئاً عليها ومثبّطاً لها. وما ألاعيب الهندسة الفراغية إلا نوع من ذلك التفاعل الذهني بين المخيلة والفراغ. وبهذا المعنى، فالفراغ هو المادة الأولى لجمالية الكتلة، وهو أيضاً المجال الذي تتنفس فيه الكتلة فتكون أكثر جمالية. وكما يقول معين السفرجل: " **فكأن الفراغ وجد أصلاً لتتحرك المخيلة في فضائه وتؤكد وجودها المادي بأشكال ملموسة** " (ص: ٦٢). وأيضاً: " **فراغات تجتنب العقل كي يندفع بعيداً في فضاء التخيّل** " (ص: ٦٣).

إن ما أردناه من هذه الإشارة، هو أن الفراغ هندسياً مادة للإنتاج والابتكار إذا ما وُجِدت المخيلة الهندسية. وكذا هي الحال في وقت الفراغ الذي يعادل في الأهمية وقت العمل. بل إن التاريخ يؤكد أن البشرية تتطور عبر إطالة وقت الفراغ لا وقت العمل. ويمكن أن نتذكر، هنا،الحركات النقابية والثورية التي ناضلت من أجل عدد محدود من ساعات العمل وأيامه أيضاً، فليس العمل ما يحقق إنسانية الفرد فحسب. بل الفراغ أيضاً. أو لنقل إن التناغم الخلاق بين وقت الفراغ ووقت العمل هو الذي يحقّق بعضاً من إنسانية الفرد والمجتمع. وهذا يعني أن وقت الفراغ ضرورة من أجل وقت العمل. ومن دونه فليس ثمّة عمل بل سخرة، ليس ثمّة ابتكار بل استلاب واغتراب.

ويمكن للقارئ أن يسترجع الكثير من تبديات الفراغ ودلالاته في الشعر والموسيقا والنحت والرسم والزخرفة والطباعة... وذلك من خلال التناغم بين المتحرك والساكن، والصوت والصمت،والكتلة والفراغ، والشكل والفضاء، والبروز والتجويف، والسواد والبياض، وهذا يؤكد أن للفراغ أهمية قصوى في الفن والحياة معاً. ولا يمكن للإنجاز – أي إنجاز – أن يتم من دونه أو من دون التعامل معه إيجابياً ، سواء أكان ذلك عبر ملئه أم عبر تطويعه الوظيفي والجمالي. وقد لا نبالغ إذا ما

ذهبنا إلى القول إن للفراغ مكانة خاصة، في أصل الوعي بالوجود في الكثير من الأديان والفلسفات. وتكفي الإشارة هنا إلى مثنوية الفراغ والملء في الديانة التاوية – الصينية. حيث " يستطيع قلب الإنسان أن يصبح، بوساطة الفراغ، قاعدة نفسه أو مرآتها، لأن الإنسان، إذ يمتلك الفراغ ويتماهى مع الفراغ الأصلي، يجد نفسه عند منبع الصور والأشكال. إنه يقبض على إيقاع المكان والزمان، إنه يتحكم بقانون التحول "[٢] ولا يبتعد التصوف الإسلامي عن مثل هذا. فالفراغ إذاً، مكانياً و زمانياً، ضرورة للعمل الذهني الإبداعي واليدوي، ضرورة للفكر والمخيلة واليد. إنه ضرورة مادية وروحية معاً كي يتنفس الإنسان هواء وجوده الحقيقي اجتماعياً وجمالياً. غير أن الفراغ في " رحلة السفرجل " يبدو عكس ذلك تماماً. إنه فراغ يجثم على الصدر، فراغ محبط للفكر والمخيلة واليد جميعاً. ولهذا يصحّ القول إن معين السفرجل سقط صريع الفراغ، أو لقد أكل الفراغ المهندس المعمار بدلاً من أن يأكله المهندس بالكتلة أو البناء، معيداً إنتاجه بمخيّلته الإبداعية التي كانت له، في أثناء اشتغاله في مشروع التخرّج الجامعي. غير أن سنوات العمل الوظيفي الروتيني الفارغ من الجدوى والعمل الحقيقي أجهضت روح الإبداع والابتكار في المهندس والإنسان والمواطن. والمشكلة الدالّة أن ابنته المهندسة أيضاً تدخل هي الأخرى الدوّامة نفسها، بالرغم من عشقها الأوّل للهندسة وخبرة أبيها الأولى والمعطّلة فيما بعد. ومن المفيد أن نذكر، هنا، أن مشروع التخرّج الذي تقدم به الطالب معين السفرجل كان آية في الوعي الروحي والثقافي والهندسي لعلاقة الفراغ بالكتلة، وعلاقة الدين بالعمارة، والتراث بالمعاصرة. فقد كان محاولة جديدة، في اقتراح مخطط هندسي للجامع (المسجد) مغاير عمّا ألفه تاريخ العمارة الإسلامية، يقوم على فهم المستجدات والمتغيرات والمعطيات المادية والثقافية المعاصرة. وفي هذا إشارة ذكية، في الرواية، إلى ضرورة الوعي الحديث لعلاقة الدين بالعصر والمجتمع والفرد جميعا ً، من خلال فن العمارة. حيث " **ظهر البناء الرئيسي للجامع بأضلاعه المربعة كأنه المبدأ الذي ينتشر في مربعات الأبنية الأخرى والمساحات الخضر والنوافير. وتوجت البناء المركزي الأصم كمبنى الكعبة قبة معشقة بالزجاج تفتح لقاعة الصلاة الكبرى كوّة هائلة تتواصل مع السماء وتمهد الطريق للأدعية والابتهالات أن تتصاعد إلى الفضاء كالحمام المتحرر تطلب الرحمة والغفران. وقامت أروقة في الاتجاهات الأربعة لتصل بناء الصلاة والعبادة بمكعبات أصغر تمثل تكرارا ً متجانسا ً معه، وكانت المكعبات الأربعة تمثل مباني المكتبة وقاعة المحاضرات وصالة الاستقبال للمناسبات الخاصة الكبرى، وكان المبنى الأخير قد خصص لنشاطات الشبيبة المختلفة والمتعلقة بكل اهتماماتهم العقلية والروحية** " (ص: ٦٧). أما المئذنة فقد تم التعبير عنها " **بتكوين رمزي تجلى في أبراج تحيط بالقبة المزججة فظهرت في المشروع كأنها اختزال لفكرة المئذنة** " (ص: ٦٨) وذلك بسبب توافر التكنولوجيا الحديثة التي أغنت المؤذن عن صعود درج المئذنة العالية.

إلا ذلك المهندس أكله فراغ المعنى وفراغ العمل، فسقط في " **اتساع يتسع، وفضاء يتمدّد** ". الأمر الذي أدّى بجمالية الفراغ إلى أن تكون جمالية الخواء النفسي والروحي والثقافي وما يتصل بها من إحساس بالعذاب و التوهان والعبث. وهي أحاسيس لا تبدو حادة وقوية على شخصية السفرجل، عبر حياته كلها، إلا في اليومين الأخيرين، حين استيقظ مشوّشاً وتاه مشوّشاً، وحين استعرض

---

(٢) شينغ، فرانسوا: الفراغ والملء، اللغة التصويرية الصينية. تر: عدنان محمد و د. صلاح صالح. وزارة الثقافة، دمشق – 2007. ص :66.

شريط حياته، فرأى أمامه مثالاً للعطالة والسكونية والعدمية والهامشية، بالرغم من أنه كان مثالاً " للمهندس المنفذ " و " الموظف المطيع " و " المواطن المهذب ". وبالرغم أيضاً من أنه لم يتخفف يوماً من " الجديّة والمسؤولية والالتزام " في حياته الوظيفية و الأسروية. وفي هذا تكمن المفارقة. حيث الجديّة عبث، والعمل عطالة والالتزام عدمية، والحيوية سكونية. وما ذلك إلا لأن تلك المعاني الإيجابية نظرياً لا تصدر عن الحرية من جهة، ولا تنعكس فاعلية حقيقية على أرض الواقع من جهة ثانية، ولا تتحقق بها الذات أو الوجود الذاتي من جهة أخرى. فكان من البدهي أن يأتي تحققها الفعلي مناقضاً لمعناها النظري تماماً؛ وكان من البدهي أيضاً أن يصاب معين السفرجل بالدّوار، وهو في دوّامة التناقض بين الشكل والمضمون أو بين العمل شكلاً والفراغ مضموناً، بين الحياة شكلاً والممات مضموناً.

إن ذلك التناقض يؤدي بالضرورة إلى الإحساس بالتفاهة والدونية والاغتراب، على الصعيد النفسي والروحي، مثلما يؤدي، على الصعيد الاجتماعي، إلى العطالة الإنتاجية والفوات الحضاري. أما على الصعيد الجمالي فيؤدي إلى التراجيدكوميدي أو المضحك المبكي. مع الاحتراز من أن المضحك هنا، ليس مضحك الفعل والحركة، وإنما هو مضحك المعنى الفلسفي، مضحك التأمّل الذي يكتشف اللاجدوى في شكل الجدوى، واللامعنى في رصانة المعنى وفخامة العبارة. إن هذا المضحك التأملي لا يُضحك، بل يحزن، وإن يكن مؤداه المعنوي مضحكاً؛ تماماً مثلما العمل الذي لا عمل فيه، والحياة التي لا عيش فيها، والشعر الذي لا شعر فيه. فأقصى ما يمكن أن ينعكس فيه مثل هذا المضحك هو ابتسامة صفراء على الوجه والشفاه. أما السبب في ذلك فهو أن مادة المضحك التأملي هي مادة مقدسة إنسانياً، إنها قيمة الحياة نفسها وقيمة العمل والعلم والإبداع. وقبل هذا أو ذاك، قيمة الإنسان النوع نفسه. ومثل هذه القيم لا يمكن الضحك منها أو عليها. ولهذا فإن افتقاد شكلها للمضمون الحقيقي أو اكتساب شكلها مضموناً مناقضاً له، هو الذي يؤدي إلى الضحك التأملي أو الابتسامة الصفراء التي هي في نهاية المطاف فحوى المضحك المبكي جمالياً أو فحوى التراجيدكوميدي، في نمط من أنماطه المتعددة.

لقد اكتشف السفرجل، في اليومين الأخيرين، من حياته المحكية، أن ستين عاماً من العمل والعلم ما هي إلا فراغ في فراغ أو عبث في عبث. ومما يزيد في مأساة اكتشافه أن ابنته المهندسة ـ أو الجيل الجديد من المهندسين - لن تكون حياته العلمية والعملية وسواهما إلا فراغاً في فراغ أيضاً. إن التاريخ هنا لا يعيد نفسه، فهو لا يتحرك أساساً. ليبقى كل شيء على حاله، ساكناً راكداً في الوقت الذي تتحرّك فيه التواريخ في المجتمعات الأخرى، بسرعة الضوء. يقول السفرجل محدّثاً نفسه ومشيحاً ببصره عن المجلات الهندسية المتناثرة أمامه، والتي تتحدّث عن آخر الابتكارات الهندسية المعمارية: " **لم يسبقنا التطور فحسب، بل تجاوزنا بسنوات ضوئية** " (ص: ٦٣). ويقول أيضاً " **الأمريكي أخرج من السفح نتوءاً سكنياً مهيباً، والبدائي استحدث رحماً في جوف الصخر يعود إليه طلباً للأمان. وهكذا كانت المسافة بين ثقافتين متباينتين، إلا أن المخيلة الخلاقة التي لم تتوقف عن التدفق إلا عند أمثالك، قد جعلت من الثقافتين متساويتين في الإبداع** " (ص: ٦٤). وشأن المهندس الأمريكي هو شأن المهندس البرازيلي والإيطالي والفرنسي والياباني الذين يقدمون تصاميم هندسية معمارية، تجعل السفرجل يتمتم: " **هل أحسد المصمم على حريته، أم أشعر بالغيرة من الساكنين** " (ص: ٦٣). وذلك في حين أنه لم يستطع أن يفعل شيئاً، عبر تاريخه الهندسي الطويل، بالرغم من

محاولاته المتكررة. يقول في استرسال ذاتي:" **رؤيتي لأهمية المبنى في حياة الطالب وتكوين الحس بالجمال لديه، لم تلق سوى الإهمال ". " أليس خطراً على المدينة أن تتشابه فيها المدارس مع السجون ؟ ". " الجامعة تؤهلك لتكون خلاقاً، والوظيفة تعدك لتكون متفرّجاً مطيعاً ". "أكانت تلك مأساتي وحدي، أم أن داء التسليم ينتشر كالوباء ؟.** " (ص: ٥٥).

إن الداء ينتشر كالوباء، ويغدو القيّم اجتماعيا مهمّشا بالاغتراب والعدمية، ومهمّشاً لا قيمة لمعناه الإنساني أو لوجوده الاجتماعي. فقد أكل الفراغ كل شيء فيه. فلا غرابة وهذه الحال، في أن يشعر السفرجل، بعد استعراض حقيقة وجوده، بالدوار والطنين و التوهان، في فراغ هو الوباء نفسه.

يمكن التوكيد أن " رحلة السفرجل "هي الرواية الوحيدة، من بين روايات وليد إخلاصي، لم تحتفل بالمكان بوصفه كتلة أو بوصفه سمفونية معمارية حلبية. فمن المعلوم أن المكان الحلبي بعمارته القديمة أو الحديثة، بأزقته أو شوارعه، بضيقه أو اتساعه.. إلخ، هو المكان الروائي النموذجي لدى وليد إخلاصي. وغالباً ما تبرز قلعة حلب بوصفها أيقونة تاريخية ومعمارية، من بين الأمكنة الروائية لديه. أي أن احتفاء الإخلاصي بالمكان، في مجمل أعماله الروائية والقصصية، يكاد يكون موضوعة أو ثيمة متكررة لا تغيب أبداً حتى إن المتلقي يستطيع أن يزعم أنه زار حلب وصعد القلعة وتجول في الأحياء القديمة المحيطة بها، كلما قرأ رواية لوليد إخلاصي. وهو في زعمه مصيب. فالإخلاصي يعرف كيف يصوغ حلب مكاناً روائياً، فيه من التخيّل ما يزيد معرفتنا بالواقع، ومن الواقع ما يغني شهوة التخيل. إلا أنه في " رحلة السفرجل " يذهب مذهباً مغايراً. فبالرغم من أن المكان الحلبي ـ والقلعة خاصة ـ ظهر بوضوح في هذه الرواية ـ الحكاية، فإن مسحة الفراغ هي الطاغية على المكان فيها. فحتى القلعة بدت متداخلة بالفضاء مموّهة بأشعة الشمس. أي بدت أشبه بالفراغ. " **وكانت أشعة الشمس تسقط عمودية على القلعة فذابت ظلال السور العالي في بطن التل الذي مازال يحمل جوهرته على أكفه المنبسطة للسماء** " (ص:٥٢). صحيح أن القلعة لا تفارق جلالها، في وعي السفرجل وإحساسه، ولكن صحيح أيضاً أنه يشعره بالقزامة وضآلة قيمته أمام عظمة البناء المفضي إلى الفراغ العالي أو الفضاء. وهو ما يعني أن جمالية الفراغ هي الأساس في هذه الرواية التي لم تحتف بالمكان السردي إلاّ بوصفه فراغاً. وتجدر الإشارة هنا إلى أن أهم حضور لوصف المكان، في الرواية، هو ذلك المكان الهندسي المصوّر في المجلات الهندسية الغربية، وفي مشروع التخرّج الجامعي المصور أيضاً والمعلق على جدران الذاكرة، وفي التصميم المدرسي غير المنفّذ والمعلق على جدار الغرفة، من زمن بعيد. بمعنى أن المكان بوصفه كتلة معمارية، في الرواية، إما أن يكون المكان التاريخي القديم ـ القلعة ـ الذي يُشعِر بالضآلة والقزامة؛ أو أنه ذلك المكان الورقي، النظري غير المطبّق فعلياً على أرض الواقع، الذي يُشعِر بالخيبة والإحباط. لأنه ما ثمّ على أرض الواقع إلا الفراغ. وإن امتلأت بالأبنية والشوارع والمقاهي. بل إن امتلاءها ذاك لا يزيده إلا إحساساً بالفراغ، تماماً كامتلاء حياته بالعمل الذي لا عمل فيه.

وبهذا، فإن جماليّة الفراغ تسهم في تعزيز الخطاب الروائي المبني على موضوعة الفوات الحضاري الذي يعانيه المجتمع العربي المعاصر، ويدفع ضريبته تبعية واستلاباً وكوارث دموية وبيئية، و عطالة حضارية. إنه يدفع ضريبته من تاريخه ومستقبله أيضاً.

تلك هي رحلة السفرجل بوصفه فرداً حياً ودلالة رمزية. إنها رحلة المراوحة في المكان أو الفراغ. أو رحلة القطار المعطل والساعة المعطلة وآلة التسجيل المعطلة

والنخبة المعطلة في مجتمع معطّل أيضاً. ولا شك في أن ثمّة قسوة في مثل هذا الخطاب، ولكن لا شك أيضاً في أن معين السفرجل عاش عمره مهمّشاً حتى سقط صريع الفراغ و العطالة، ودخل في نفق الدوار والطنين والتوهان. في اللحظات الأخيرة من الرواية، حين انكشف الحجاب، وصار أمام " **اتساع يتّسع وفضاء يتمدد** ".

بالرغم من تسمية " رحلة السفرجل " بالحكاية لا بالرواية، فإن لعبة التسمية لا تخلو من إيحاء. فهي حكاية رجل واحد سردياً، مثلما هي طريقة الكثير من الحكايات الشعبية. وهي ذات بنية حكائية بسيطة، لا تعقيد ولا تشابك فيها، كتلك الحكايات أيضاً. غير أنها تنطوي على تقنيات سردية روائية معقدة، مثل الاسترجاع والاستباق والحذف والاسترسال والمشهد والسرد الذاتي والسرد الموضوعي...إلخ. ويأتي الاسترجاع في مقدمة التقنيات السردية، في هذه الرواية، وهو استرجاع لمجريات الأحداث الشخصية والعامة، ومعطيات الشعور الفردي والجمعي معاً. وغالباً ما يتم التناوب غير المنتظم بين الاسترجاع والترهين، بشكل يتحرك فيه السرد بين الغابر والراهن، مما يؤدي إلى تبلور الشخصية الروائية من مختلف الجوانب العملية والمعنوية، ويؤدي أيضاً إلى تبلور حركة الحدث السهمية، كحركة القطار، نحو الفراغ وجماليته المهيمنة. وذلك من مثل المقبوس التالي: " **عيناه تراقبان البساط الكالح للشارع المتطاول كحبل يمتد بين بداية ونهاية غير مرئيتين. وكان السفرجل ينقب في طبقة الزفت باحثاً عن آثار قد تكون باقية لسكة الترامواي الحديدية التي كانت تشق أرض الشارع، فلم يستطع أن يتبين معلماً لها. كانت الحافلة الصفراء قادمة يسبقها رنين الجرس يحذّر المشاة من عبور السكة أمام الترامواي المتهادية بفخر لمعانها وهدير عجلاتها، فإذا هي كحيوان حديدي ألف مرحه أهل المدينة، يركض في الشوارع التي خصصت له جاعلاً للناس توقيتاً خاصاً ليومهم....أين غابت حافلات حلب ؟ وهل دفنت في مستودعات مهجورة أم خصصت لها قبور بلا شواهد ؟** " (ص: ٤٩). حيث نلحظ الترهين والاسترجاع بشكل متوالٍ ومتناوب. وهو ما يفتح السرد على اتجاهات عدّة.

ولكن ماذا عن الراوي وما علاقته بمعين السفرجل، وكيف عرف تلك التفصيلات اليومية والشعورية التي لم تمرّ إلا ببال السفرجل، وكيف يغيب ليحضر السفرجل متحدّثاً أو سارداً ؟ هل الراوي هو السفرجل نفسه، هو من يحكي حكايته على سرير المرض، وأين سرير المرض في الرواية.؟ ليس ثمة سرير للمرض، وليس ثمّة ما يوحي أن معين السفرجل نجا من متاهته في البراري أو "الصحراء الأبدية ". فماذا إذاً ؟

تبدو اللحظات الأخيرة من حكاية السفرجل لحظات حُمّائية هذيانية، توحي بأن السفرجل وقع في العراء محموماً. ولا يصعب علينا أن نتخيل أن أحداً ما أنقذه وأعاده إلى بيته كما يحدث أحياناً في الواقع والحكاية الشعبية. وها هوذا يهذي بحكايته من أولها إلى آخرتها. ولا ندري إذاً ما كانت النهاية هي البداية نفسها، بمعنى أن اللحظات الحُمّائية الهذيانية التي تلت تعطّل القطار في الصفحة الأخيرة من الرواية لم تنته إلا مع آلة التسجيل المشوشة، في الصفحة الأولى منها. وما ذلك التشويش إلا توالي الغفوة والصحوة، من كابوس طويل عاشه السفرجل محموماً أو حالماً. وقد لا يكون السفرجل قد غادر سريره، في غرفته طوال يومين، وقع فيهما محموماً، فكان ما كان من أمر تلك الرحلة الهذيانية والمراجعة الوجودية. والمدقق في الرواية سوف يلاحظ أن مشهد البداية هو نفسه خاتمة مشهد النهاية. ففي النهاية توهان وإغماء، وفي البداية استيقاظ مضطرب مشوش، كأن صاحبه راح يستيقظ بصعوبة بالغة من كابوس طويل، أو حمّى حادة. وقد لا نبالغ إذا ما قلنا

إن قراءة المشهد الأخير مباشرة قبل المشهد الأول، لن تؤدي إلى خلل سردي حكائي، في الرواية، وإن كانت تؤدي إلى افتقاد حيرة السؤال عن مصير السفرجل في البراري. ولكن ما سوى ذلك، فكل شيء متسق إذا ما اعتبرنا الرواية مشهداً حمّائياً هذيانياً متواصلاً، لا ينتهي إلا في أولى صفحات الرواية ! ولعل هذا يوضح شخصية الراوي العليم أو الكلي المعرفة الذي هو السفرجل نفسه، في هذيانه المرضي، أو في سرده الذاتي والموضوعي معاً. فحتى الفصل المعقود بعيداً عن السفرجل، في الحسكة حيث امرأته وابنته المدرّسة، يمكن أن ينظر إليه من منظور همومه الأسروية التي هي جزء من شظايا هذيانه الحمّائي، ومن ثمّ شكل من أشكال سرده الموضوعي.

لقد تلاعبت التقنيات السردية بالحكاية فأخرجتها من البساطة إلى التعقيد، ومن الخطاب المباشر إلى التعدّد والتنوع في دلالة الخطاب. ومن كونها سفر رجل إلى كونها سفر نخبة أو مرحلة أو مجتمع، في متاهة الفراغ. فجاء الجمالي، في هذه الرواية - الحكاية، متنوعاً تنوّع الخطاب والأدوات السردية، والمشاعر والأمكنة والأزمنة جميعاً. وقد أسهم التنوّع في الجمالي في توسيع إمكانيات التلقي والتأويل، وفق آليات متعددة، لهذا العمل البسيط المعقد، المفتوح المغلق معاً.

ثمّة الكثير مما كان علينا أن نقوله أو نتوقف عنده من تفصيلات وجزئيات تساعد على إضاءة هذه الرحلة، وتسهم في توضيح ما أجملته هذه الدراسة. ولكن دائماً هنالك ما يفوتنا قوله، ربما كي نعود إليه مرة أخرى بالدرس والتحليل، أو ربما كي نتخلص من شرنقة الفراغ ولو بالنسيان الوظيفي.

رواية «القمقم والجنّيّ» لـ: محمّد أبو معتوق
انفتاحُ التآويل على بعضها..

هيثم حسين

«في طفولته تعلّم أن يخاف أمّه، وفي مراهقته تعوّد أن يخاف الله، وفي شبابه صار يخاف الحكومة، وعندما صار كائناً حكوميّاً، بدأ يحسّ بالخوف من نفسه، ثمّ تتالت عليه المخاوف فصار يخاف الناس».. لعلّ هذه المقولة تختصر تاريخ الشخصيّة الرئيسة في رواية «القمقم والجنّي» لمحمّد أبو معتوق..

فهل يمكن أن يُختصر الإنسان في الخوف، أو أن يغدو تاريخ المرء سلسلة لا تنتهي من المخاوف، ينتقل به خوف يستبدّ بكيانه كلّه، إلى خوف آخر يتلبّسه من دون أن يزايله أبداً، حيث يغدو الخوف خوافاً مرضيّاً لا شفاء منه، إذ يتعاظم عند الممسوس به يوماً بيوم، فلا يعود بقادر على القيام بأيّ عمل، لأنّ الرّهاب الذي يعشعش في داخله، يمنعه من أدائه، فيكون نهباً للمشاعر التي تبدأ تتآكله، تتناهبه المشاعر التي تتنقل بين مفردات ومعاني يعشّشُ سارحةً مارحة، من الريبة إلى التوجّس إلى الارتباك إلى الخشية، إلى الخوف المزمن، فالخُواف المداوم..

هكذا يصوّر الروائيّ السوريّ محمّد أبو معتوق في روايته «القمقم والجنّي».. «التي ترشّحت ضمن لائحة الـ١٦ للبوكر العربيّة، هذه الرواية التي صدرت ضمن منشورات «الكوكب- رياض الريّس»، تقع في ٣٨٠ صفحة من القطع الوسط».. حالات كثيرة متعدّدة، ضمن المكان المنفتح على غيره والمنغلق على نفسه، حيث تكون الخلفيّة المكانيّة هي مدينة حلب وحاراتها الشعبيّة، أمّا الزمن الروائيّ فيكون ممتدّاً لأكثر من نصف قرن، أي بعد الاستقلال وحتّى تاريخه، وفي المتن تكون السيَر والحيوات هي المقدّمة على طبق من ألم، من خوف، من تأمّل، من جنون، من جهل... ومن الحياة نفسها، بكلّ ما فيها من دموع وابتسامات، من استلهامات واستيهامات..

الرواية بحسب تعريف الناشر لها، «تحكي عبر بطليها الرئيسين حميدة الهلالي وزوجها حميد السيوفي وشخصيّات أخرى قصة الرجل والمرأة الشرقيين وعلاقتهما الحميمة وعناصر الحصار الصارم الذي تفرضه العادات الاجتماعية وألسنة السوء وما يسببه ذلك من كبت أو إسراف في العلاقات الجنسية.".. تتشابك خيوط الرواية عبر مجموعة شخصيّات رئيسة وثانويّة، منها السيّوفي الذي يفقد والده باكراً، ذاك الوالد الذي كان يشتغل في التهريب، ولا يتوانى عن ارتكاب الفواحش، ليعيش في كنف أمّه التي تزاول عدّة مهن، حتّى تستقرّ لفترة على مهنة التعليم لتعمل كـ«خوجة» لأولاد وبنات الحارة، الذين تعالى ابنها السيّوفي عليهم،

ويبتزّ ما يتيسّر له من بناتها، ثمّ بعد فضيحة مشينة، عندما حاول مدّ يده إلى نهد إحدى البنات المترفّعات على ذلك، والتي أرغمت عليه، إذ تدخّلت الفئران التي كانت تختبئ في مكانها في غرفة المؤونة، عندما عكّر عليها السيّوفي صفوها، ومدنّساً طهارة الطفلة.. ينتقل بعدها السيّوفي مع أمّه من ادّعاء إلى آخر، أي من ابتزاز إلى آخر، منوّعين في الأساليب، حتّى يصل إلى درجة لا يعود بعدها بقادر على تمالك نفسه.. يصبح ضابطاً محترفاً في الإيذاء، بعدما كان ذلك اليتيم التافه، ثمّ ذاك الفتى المبارك، وبعدها كاتب التعاويذ ومشفي النهود ومبارك الحلمات، ثمّ كاتب التقارير ومدبّجها، ثمّ ذلك الزوج الفاشل والأب التائه.. قبل أن يغدو المجنون.. تتصاعد وتيرة الأحداث في الرواية، وفق آليّات مبتكرة ومتنوّعة حتّى تبلغ ذروتها، ولا تنتهي الدوائر التي تخلّفها بانتهاء القراءة، إذ يبدأ التأويل والتنقيب والربط، ويبدأ القارئ بإبعاد اللامباشرة المضفاة على الرواية عنها، ليجعلها مباشرة، عندها لا تفقد الرواية أسرارها، بل تبدأ الأسئلة الكثيرة المثارة بالبحث عن أجوبة مقنعة لها..

العنوان وبعض دلالاته:

القُمْقُمُ: بحسب ابن منظور في لسان العرب، يأتي بعدّة معانٍ، منها: الجَرّة. والقُمْقُم: ضرب من الأواني، والقُمْقُمُ: ما يُستَقى به من نحاس، القُمقم: ما يسخن فيه الماء من نحاس وغيره، ومنه الحديث: كما يَغْلي المِرْجَلُ بالقُمْقم؛ ورواه بعضهم: كما يَغْلي المِرْجَلُ القُمْقم. والقُمْقُم: الحُلقوم وفي المثل: على هذا دارَ القُمْقُم أي إلى هذا صار معنى الخبر، يُضرب للرجل إذا كان خبيراً بالأمر، والجمع قماقِمُ. والقِمْقِم: البُسْر اليابس «من التمور»، بالكسر، وقيل: هو ما ييبس من البُسر إذا سقط اخضرّ ولانَ.. أمّا الجنّيّ فإنّه يعود إلى: جنن: جَنَّ الشيءَ يَجُنُّه جنّاً: ستَره. وكلُّ شيءٍ سُتِر عنك فقد جُنَّ عنك. وجنّه الليلُ يَجنّه جنّاً وجُنوناً وجَنَّ عليه يَجُنُّ، بالضم، جُنوناً وأجنّه: ستَره؛ وفي الحديث: جَنَّ عليه الليلُ أي ستَره، وبه سمي الجِنُّ لاستِتارهم واختِفائهم عن الأبصار، وجِنُّ الليل وجُنونُه وجَنانُه: شدّةُ ظلمتِه واذْلِهْمامُه، وقيل: اختلاطُ ظلامِه لأن ذلك كلّه ساترٌ الجِنُّ خلاف الإنس، والواحد جنّيٌّ، سميت بذلك لأنها تخفى ولا تُرَى.

العنوان مرمز ملغز، قد يشي بأنّ هناك عوالمَ شبيهةً بعوالم ألف ليلة وليلة، من حيث الغرابة واللامألوف، كما أنّه قد يشكّل غمامة بدئيّة للقارئ، عندما يستكنه أنّ الكاتب سيقدّم روايةً من تلك الروايات الفانتازيّة التي لا تمتّ إلى الواقع بصلة، أو قصّةً شبيهةً بقصص «علي بابا والأربعين حرامي» أو «علاء الدين والمصباح السحريّ».. كما أنّ العنوان يستحضر الميثولوجيا، حيث أنّ ذاكرة كلّ امرئ لا تخلو من قصص حول ماردٍ أو جنّيّ خرج من قمقمه بعدما تسلّى أحدهم، بدافع الفضول أو الجهل، بالمسح على القمقم الذي رآه مصادفة أو عثر عليه على شاطئ أو في كهفٍ، فيخرج منه جنّيّ، لا يلبث أن يقدّم له الطاعة والولاء، ويضع نفسه تحت إمرته، ورهن إشارته، يفزعه المنظر الغريب المخيف بدايةً، لكنّه يبدأ بالتأقلم معه، بل ويتمادى في تسخيره في خدمته، للانتقام أو التشفّي أو تحقيق أكبر قدر ممكن من المكاسب عن طريقه، والجنّيّ لن يكتفي بالخدمة، بل يتعملق رويداً رويداً، ليصبح المخدوم لا الخادم، وذلك بعد أن يشكر محرّره على تحريره من أسره وفكّ العقال عن روحه، وتمهيد الطريق له لتفجير طاقاته على التحكم والانتقام والأسر..

هل يكون القمقم هنا، الحارة «الحارات» التي تستخرج جنّها بعد أن تمسح في ليل ليلها على بيوتها، وعلى بطون نسائها، دافعة بذلك الغول إلى الظهور، لينهشها فيما بعد..؟! هل يكون الجنّيّ واحداً من أبنائها، أم يكون كلّ

واحد منهم جنيّاً يخدم مصلحة ما ويتبع أوامر آخرين يستخدمونه لتحقيق مآربهم..؟! هل يكون القمقم، هو الدولة بأجهزتها المتغوّلة التي تنشط طوال الوقت، تنتقل من خادمة إلى مخدومة، عن طريق استغلال القيّمين عليها سلطاتهم غير المحدودة، لإرواء شبقهم المجنون.. ذلك لسدّ عقد نقص طفوليّة لازمتهم، ولم ترضَ أن تتخلى عنهم، حتى بعد أن باتوا هم مَن يشكلون ويخلقون العقد لغيرهم.. حيث لم يُجدِ نقل العقد، في الشفاء منها، بل ضاعفها، وحوّرها لتعود في اتّجاه معاكس لتنتهب أرواح المتلاعبين بها أنفسهم، وتنهش فيها لتلقي بهم مجانين في ليل حالك لا بدّ منتظرهم.. هل يكون القمقم الذي يخرج منه الجنّيّ تلك المعتقدات البالية المعمول بها، التي تبقي العقول متحجّرة، وتقتل المبادرات الإبداعيّة والاجتهادات الخلاّقة عند مَن قد يغامرون ويخاطرون بأيّة دعوة جديدة، تحرّك المياه الراكدة المستنقعة في تربتها..؟! أيكون الجنّيّ ذلك الأخطبوط المتشكل من تجندل الأجهزة الاستخباراتيّة المختلفة التي تحترف النيل من المواطنين، وتدفع بهم إلى الجنون، الذي يكون نهاية حتميّة للمشرفين على تلك الأجهزة، كما تحاول الرواية تقديمه..؟! أيكون الجنّيّ هو الخوف الذي يتآكل الناس ويحجر عليهم في قواقعهم أمواتاً أو أشباه أموات..؟! يكون الفرض أم يكون الاختيار..؟! وفي الرواية مَن يكون الجنّيّ المستعاذ منه، هل يكون عبد العزيز السيّوفي الذي يتربّى يتيماً في كنف أمّه حميدة الهلالي التي تذوق الويلات وتتحمّل الكوارث في سبيل تربيته وتعليمه..؟! هل يكون قيس الفضلاويّ الذي يتّخذ هيئة عالم دين، يتجلبب بجلباب الدين الفضفاض، ليتحايل به على البسطاء والسذّج، ويجعله مطية لتحقيق مآربه، ومن ثمّ يدفع بمريديه إلى تصفية معارضيه..؟!

كأنّ الكاتب يصف السياسة بأنّها جنّيّ يدخل إلى الأجساد مستتراً ومتوارياً عن الأنظار، في غفلة عن العقول التي ينبغي أن تتّخذ دور الخفير الذي لا ينام، وعندما يصحو ليستخرج من قمقمه لا بدّ أن يكون مدفوعاً من جهات تسعى إلى استغلاله وابتزاز الحكومة التي تأخذ على عاتقها تخليص أبنائها من المسّ الذي أنكبهم وأكابهم، فتستخدم طرقها المتعارف عليها والمجرّبة، بالضرب المتواصل، المبرّح، الذي إن لم يقتل البدن فإنّه سيشوّه العقل يقيناً..

الجنّيّ الذي لا تتوضّح له قسمات، ولا تبين له ملامح، يبقى هلاميّاً هيوليّاً يتشكل وفقاً للدواخل، ويتجسّد صنماً معبوداً عندما يُستكان لقدراته المقيّدة.. هل تتبدّد ذرّاته عندما يعمّ النور.. هل يُقضى عليه ويُتخلّص منه عندما يُعرف سرّه، ويكشف للملأ.. أم أنّه يبقى مجنوناً يتخبّط في الليل الجانّ الذي يستتر ويتستّر به ويخفي ما يقترفه من جرائم، في ليله المدلهمّ، عن الأبصار التي تنخدع به، أو التي لم تعرف بعدُ بالخدع التي يتستّر بها مخادعوها..؟!

اللوذ بالأحلام والاستشفاء بها:

رغم أنّ الحلم صار كثير الاستخدام وشائعاً في الروايات، لكنّ الكاتب لم يتخلّ عن إيراده، بل والاعتماد عليه في كثير من الفصول، ربّما ليعكس جنون بعض الشخصيّات وتطرّف تهيّؤاتها وأفكارها، وربّما كي لا يؤاخذ على أفكار أبطاله، لأنّها ستكون طيّ الأحلام، وللأحلام كما هو معلوم، عالمها الذي لا يمكن تقييده أو السيطرة عليه، حيث الحالم كالسكران لا يعقل ما يقوله، ولا ما يفعله، لذلك فهو بريء ممّا يقوله.. لكنّه لم يغفل عن التذكير بأنّ هناك تكييفاً أمنيّاً للإيقاع بالحالمين، الذين يتجاوزون حدودهم في أحلامهم..

وللحلم سطوته وقوّته ومفعوله، وله عالمه الخاصّ الذي لا يتقيّد بحدود، ولا يرتكن لأسس أو روادع، فقط يكون اللاوعي هو الذي

يبتدع إسقاطاته ويعكس اختلاجات الأرواح، ولا يعيبه الالتباث الذي قد يؤخذ على صاحبه في عالم الحقيقة؛ الذي لا يستجيب لنوازع الناس.. فنجد في الرواية أنّ السّيوفي يحلم مرّة بعالم من الفئران التي تغزوه في كلّ منطقة يؤمّها، أو يختبئ فيها، كما نجده في مرّة أخرى يحلم بأنّه يداعب حلمة عفراء الحبّال التي شكّلت بصرختها الفاضحة له منعطفاً هامّاً في حياته، ومرضاً لم يفلح في الشفاء منه، رغم تقادم السنين عليه، ورغم تنويعه في النساء اللواتي داعب حلماتهنّ، بقصد إشفائهنّ ممّا يتعرّضن له من أدواء وعلل، وذلك عندما أذيع عنه خبر المداواة بالأحجبة والرقى والتعاويذ، فأصبحت أصابعه حلم كثير من النسوة اللائي زرنه وتبرّكن بالتمسّح به، أو بتمسيحه على حلماتهنّ بأصابعه..

ثمّ يكون الحلم غازياً معظم الشخصيّات التي لا تؤمن إلاّ بما يتراءى لها، فابنة الجلالي التي تجبَر على الخطوبة لقيس الفضلاويّ الأشوص، تدخل في غيبوبة، هي وابن الواقدي، حبيبها الذي كان يجلب الأرغفة إلى بيتهم كلّ يوم، والذي كانت تعشق وجهه الذي يشبه الرغيف، وذلك بعدما شاهدها والداها وهي ملتصقة به لا تفارق شفتاها شفتيه، تمسّكاً به، واستنكاراً على استخدامها أضحية يضحّى بها، في سبيل تدعيم العلاقات، وتمتين أواصر القربى، بين حارة الجلالتين والفضاولة، كي تشكّل الحارتان تكاملاً في بينهما يمهّد للاكتفاء الذاتيّ والاستغناء عن الحارات الأخرى مستقبلاً.. وكذلك تقع حميدة الهلالي منهباً للحلم، أو للغيبوبة التي تحلم فيها، ثمّ الفضلاويّ الأشوص أيضاً..

أمّا كيف يكون الشفاء من الغيبوبة، والعودة بالحالمين الواهمين إلى الواقع، هذا ما اكتشفه السّيوفي بالمصادفة، بعدما حلم بوجوب الضرب على الأرجل لتنتعش الروح، بعدما يسري الدم في العروق ويتصاعد إلى الرأس، وهكذا ساهم في مداواة الغائبين عن الوعي..

وهذه الطريقة كانت أجدى من طريقة إسماع الخطب التي كان يتّبعها والد الواقدي، الذي كان يضع رأس ابنه الغائب عن الوعي، بجانب الراديو، عندما يخطب عبد الناصر، عسى كلمات ناصر أن تفيقه، وتعيده إليه، لكنّ ذلك كان تمادياً في الوهم، فلا تمكّن ناصر ولا خطاباته من إفاقة ابنه، وإعادته إليه..

كيف تكون الاستفاقة من الحلم الذي يتشابه ويتطابق مع الغيبوبة، أي كلاهما ابتعاد عن الواقع..؟ فعاتكة الجلالي؛ عاتكة الخير والجمال، كما يحلو لوالدها أن يسمّيها، عندما تستفيق من غيبوبتها، بتلك الطريقة التي اكتشفها السّيوفي وطبّقها على أمّه، تسأل عن الرغيف الذي يكون دواؤها، عن حمزة الواقدي الذي تهفو إليه نفسها، ثمّ تلهث وراء القمر الذي يشبه الرغيف؛ وجه حبيبها، وتغيب في الأفق، حيث استرجاعها من الغيبوبة، لا يلبث أن يسلمها إلى الغياب.. لتكون الحسرة والغصّة في قلب وروح أهلها.. وقصّة تلهج بها الألسن في الحارات التي لا تلبث أن تنشغل عنها بقصص أكثر غرابة.. كأنّ الغرائب وقفت نفسها على تلك الحارات، لا تفارقها لحظة إلاّ لتعود أشرس ممّا كانت عليه.. كما أنّ هناك حالة قيس الفضلاويّ الذي يستفيق من غيبوبته متبدّل الهيئة والحال، مختلف السلوك، إذ يعتدل تشاوصه ويبدأ بفرض هيبته، عندما يبدأ بالتحضّر للزعامة والقيادة. بعد أن أسقطه الحبّ في فخّ خيانة أهله، عندما قام بإبلاغ الجلالتين بنيّة الفضاولة بالهجوم عليهم، واحتلال ممتلكاتهم وأخذها كغنائم لهم، في غزوتهم المنتواة، أي كادت نيّته الحسنة، وحبّه المعمي له أن يوديا به، بعدما انكشف أمر خيانته.. كما أنّ هناك لوذاً من قبل الروائيّ، على لسان الراوي الكلّيّ بالمناجيات التي تتخلّل الفصول والمشاهد، والتي تستبطن الندب والمصائب، بنوع من حرقة القلب، من قبيل: يا حارة المكانس والحبال لماذا حصل ما حصل..؟ يا عاتكة

لماذا حصل ما حصل؟... «ويل بلداً من الحارات العاتبة، والبطاطا والدمامل المفاجئة لماذا حدث ما حدث؟»..

استحضار النصّ الدينيّ والأسطوريّ:

يستحضر الكاتب النصّ الدينيّ في أكثر من مشهد في روايته، ويستخدمه بما يخدم تصاعد الأحداث، منها التلميح من جانب مغاير بقصّة ذبح النبي إبراهيم لابنه إسماعيل الذبيح بناء على امتحان عرّضه ربّه له، فيكون قيس الفضلاويّ في الرواية متقمّصاً روح البطولة والافتداء، عندما يعرض على والده التقدّم للذبح إذا كان ذبحه سيوقف الدم، لكنّه يغيّر في النهاية عندما يطلب عدم الاستسلام للأمر الواقع، بل الخروج للانقضاض على الحارة الأخرى.. وكذلك بعض من مشاهد قصّة النبيّ يوسف مع امرأة العزيز، عندما همّت به وهمّ بها، لينتقل دور النبوءة من شخص إلى آخر في الرواية، حيث يتنبأ الجلاليّ والد عاتكة بما سيحلّ من خراب، ويحاول تنبيه الغافلين إلى ذلك.. عندما كان يكرّر: «ستأتيكم أيّام لم يقيّض الله لعاد وثمود مثلها، وسيهرب عنكم أولاد لم تشاهد زوجة العزيز أجمل منهم، وستبحثون عن البصل والثوم والسكاكين، ولن تجدوا غير الدم والوشايات، وستختلط البقرات السمان بالعجاف ولن يخلّصكم أيّ مستودع أو فرن..». ص ١٢٨. كما أنّ هناك استحضاراً للنصّ الأسطوريّ، لا من جهة العناوين الفرعيّة للفصول، كتلك التي تدلّ في الذاكرة الجمعيّة على ما هو كامن في قعر الذاكرة، يتثوّر بالتذكير به، كعروس الماء، أو المكنسة الذهبيّة، الكهوف، أو القراءة والحمام.. ثمّ يأتي التضمين الموارب، أو التورية المستخدمة بذكاء لمّاح، فقد يموت رجل «المختار المكانسي» بسبب دمّل في بطنه، لربّما يكون ذلك الدمّل شعوره المتعاظم بالإثم.. ثمّ تصادف موت ثلاثة رجالات عظام في أيّام متقاربة، جلال الجلالي، جمال عبد الناصر، ديبو المكانسي، فيتّخذ الراوي دور الحكواتيّ للدلالة على فداحة المصيبة المحلولة، ولا ينسى إقفال الجمل بكلمات على وزن قريب، ليعطي كلامه وقعاً موسيقيّاً يأخذ مداه الأبعد في الأذن والذهن معاً، عندما يقول: «وقد صادف وصل الخبر أنّ الجوّ كان مشمساً، وأنّ نساء الحارة جميعاً قد نشروا الغسيل على الأسطحة، فهبّت الريح وحرّكت الحبال والغسيل، فبدت الحارة كأنّها ستطير..». ص١٦٣. ومن ذلك أيضاً عموم البلاء، عندما تنتكب الأمّة بزعيم يعرّض تاريخها للخطر، ويقضي عليها، ومن ذلك وصول الأمور إلى غير أهلها.. كأن يقود الأشوص، ويفتي بما لا يعلمه..

كما أنّ الخزعبلات الشعبيّة ترد في الرواية عن طريق الشخصيّات المختلفة، فحميدة التي تنزعج من زوجها، يعمل بنصيحة جارتها التي تنصحها بأن تكنس وراءه حتّى يمضي في طريقه إلى غير رجعة، وعندما يتحقّق لها ذلك مصادفة، تنصحها، بعد أن تستنصحها ثانية، بالكنس من الجهة المعاكسة، ليعود إلى بيته.. وبعد فترة يعود إلى بيته، ولكن جثّة هامدة..

اجتياح المتغيّرات:

يصوّر الكاتب كيفيّة انتقال الناس بعد كلّ مرحلة من سلوك إلى آخر، حيث كانت كلّ مرحلة تفترض سلوكيّاتها وطبائعها، فأثناء وهم الوحدة بين الحارتين، كانت القلوب متصافية والرغبات في وحدة المصير المشترك قد بلغت أوجها، وعندما تضاربت المصالح، تراجع الناس إلى البيوت وأعدّوا العدّة للقتال والانتقام، ثمّ بعدها تطوّر الأمر إلى البحث عمّا يضمن لها القضاء على خصومها، أي حلّت الأثرة والأنانيّة محلّ الإيثار المزعوم.. ثمّ كانت الهزائم المتتالية والمتوالية التي لم تستثن أحداً من شرورها، فضربت الناس بعضهم ببعض، حتّى أتاهوا

أنفسهم، وأحلّ التقاتل والتقتيل في كلّ بيت، وفي كلّ ركن، وعند كل ناصية، لأنّ التحكم بنواصي الأمور قد تاه عن بوصلة القيادة الحقّ، وغدا كلّ أشوص قائداً، أي تمّ تنصيب الأشاوصة في الحكم، وهؤلاء يضلّون سبيلهم في السير، فكيف بإمكانهم أن يقودوا غيرهم، ومعروف أنّه سيضلّ من كانت العميان تقوده. يقول الكاتب في مشهد دالّ على تغيّر الحال: «قبل حزيران كانت الحارات تختلط بالحارات، والفتيات بالفتيان، ويكون اللعب والكلام، واللّمسات المفاجئة، وبعد حزيران انتبهت الأمّة إلى أخطائها وعوراتها، وأدخل المريدون إلى عقول الناس أنّ الخسارة جاءت نتيجة لأفعال التهتّك والمعاصي التي ترتكبها الأمّة..».ص١٣٣. فيصوّر بعدها الانكماش الذي حصل، من قبل الحارات والأسرار على أعضائها، ثمّ كيف استعر الجوع، الجوع الذي كاد أن يودي بالجميع، لأنّه جاء حدّيّاً مغافلاً، ونبت في تربة غير تربته، واستكانت رغم ذلك له الناس، وانساقت وراءه، ثمّ تنشّطت المخيّلات التي التهبت بالأفكار والصور الفاضحة... لتقع بعدها عدّة حوادث غير مألوفة، جرّاء التعصّب والانغلاق، والجنون والاستجنان، وتنفتح الحارات على المتناقضات، لتفرّخ الشطط والشطط المضادّ.. ويكون الانقلاب ثمّ الانقلاب عليه سائداً..

تنقلب الفتاة الجميلة وحيدة من ملتزمة إلى داعرة، تهرب، من بيت زوجها الذي كان يبتغي أختها، وعندما لم ترضَ به أختها، أخذها بعدما كان قد اختلس عن بعد نظرات إلى جسدها البضّ، إلى القرى النائية حول الفرات، لتمارس هناك عهرها الذي تسعى من خلاله إلى إرواء شبقها المَرَضيّ الذي أنتجه التشويه المتراكم على روحها، والتكبيت والتكتيم المتواصلان على جسدها الذي كانت تستعرضه بضاعة للفرجة، في كلّ مكان كانت يُذهَب بها إليه.. كأنّها في سلوكها ذاك تنتقم لكلّ الفتيات اللّواتي يعانين معاناتها، في مجتمع يقدّس الفحولة، ويبقي الأنوثة تهمة متعاظمة، ينبغي إخفاؤها، والحؤول دون إعلانها.. كأنّها في ولادتها أنثى قد أساءت إلى ذويها، فما عليها إلّا أن تستغفر ذنبها، الذي لا ذنب ولا دخل لها فيه، وذلك بالخدمة الدؤوب لإرضاء الجميع... كأنّ وحيدة عندما تحرّر نفسها من ذلك النير المتمثّل في تاريخ من السحق الممارَس على المرأة، تلعن ذاك التاريخ كلّه، لتنتهي نهاية يتشفّى بها مَن حولها، غارقة في نهر.. هل يعكس ذاك النهر فيضان خطاياها وفوضى ممارساتها..؟!

ومن تلك المتغيّرات المستجدّة في العهد الجديد، قلب الأمور عاليها سافلها، والعكس أيضاً، فالمعلّم القادم بروح شبابيّة، والذي يحاول إدخال الديمقراطيّة إلى التعليم، عن طريق توعية التلاميذ بعظمتها، وتوعيتهم بالمسؤوليّة التي تلقى على عاتقهم عند اختيارهم عريفاً لصفّهم، في محاولة منه بثّ روح المنافسة فيهم، وتغيير أنماط التعامل معهم، بحيث لا يجعل من العريف عنصراً مدسوساً بين أصدقائه ينقل كلّ شاردة وواردة عنهم.. لكنّ تلك المحاولة التحديثيّة تفشل كعادة المحاولات الإيجابيّة، وذلك لأسباب كثيرة، منها عدم استيعاب التلاميذ لذلك التمرين، وعدم تقبّل الإدارة له أيضاً، ما كان سيضعف من هيبتها ويقلّل من نفوذ المحسوبين عليها. فيستبدل ذاك المعلّم بآخر نؤوم، لا يكشّ ولا يهشّ.. وبذلك تضيع تلك المحاولة أدراج الرياح، ويعود الوضع إلى ما كان عليه قبل مجيئه، إذ ينشغل التلاميذ عن معلّمهم وعن طروحاته التي لم يستوعبوها.. ومن تلك المتغيّرات أيضاً، أنّ المختار ما عاد يمثّل أهل حارته بل صار يمثّل الحكومة في حارته، وذلك عندما يقول رئيس الدوريّة للمختار: «إنّ حكومتنا وحدها هي التي تمثّل الشعب والناس، وتمثّل مصالحهم، وعلى ذلك فإنّ المعنى القديم قد تهافت وتلاشى، ولم يعد المختار يمثّل أهل حارته، بل صار يمثّل الحكومة في حارته..».

ص١٤٩. كما يكون هناك تغيير من قبل الشخصيّات لبعض القواعد الراسخة في اللغة والحياة، ليكون في تغييرها تجديداً لنمط الحياة كلّها، كالفرق بين التاء المربوطة والمفتوحة، وكيف أنّ الأجهزة قد قامت بكتابتها مفتوحة عندما كان يستوجب أن تكتبها مربوطة.. كي تتخلّص من عبء الربط، وتوحي الحرّيّة في فتحها.. حيث الأتراك اعتمدوا ذلك بعد ثورتهم اللغويّة، ليتخلّصوا عبرها من إرث يضبّب عليهم، ويقيّد مستقبلهم.. أو تغيير استخدام الدولاب، الذي هو اكتشاف ودلالة على تغيّر الأحوال، فالدنيا كالدولاب، في دورانها، ذلك أنّها تعلي من شأن أحدهم، وتحطّ من شأن آخرين.. وهكذا لا تنتهي سلاسل المتغيّرات التي تعجّ بها الرواية، والتي تطرحها إشكاليّات غير مقدور على الشفاء منها، حيث لا يتعلّق التغيير بالشكل، بل لا تغير جدياً ما لم يطل المضامين.. وهذا زعم أرباب الأجهزة المتحكمة التي يحسبها المواطن متحجّرة، لكنّها في الحقيقة مُتَزكزكة، غير نائمة في مياه تستنقع بأعدائها من مواطني البلد، قبل الخارج.. لذلك فهي دائمة التجديد في أساليبها التي تواكب بها العصر.. ومنها أيضاً وجوب الارتقاء بمستويات كتّاب التقارير، فالجهات العليا ترفض قراءة تقارير تكون ذات مستوى أدبيّ متواضع، بل تبحث عن مختصّين تجيّرهم لكتابة التقارير التفصيليّة إليها..

هناك أيضاً اللذوعة في السخرية، والمرارة المؤلمة التي تواكبها، كقول المريض – البطل في معرض ردّه على طلب الطبيب النفسيّ عندما قال له إنّه سيطرح عليه أسئلة من خلف الستارة ليعينه على التذكر: «ووضعت الستارة أيضاً، هذا يذكرني بالمسرح، أو بالانتخابات. فالستارة موجودة في كلتا الحالتين. واحدة لصنع الأكاذيب وواحدة للضحك من العالم، وواحدة نتوارى خلفها، وواحدة نتوارى أمامها». ص ٣٦٩ – ٣٧٠.

في الخلفيّة السياسيّة تتأرجح صورة عبد الناصر، فتأتي خطاباته للاستشهاد بها، والاستشفاء أيضاً، رغم أنّها لم تشفِ أحداً، في الرواية، كما يكون موته فرصة سانحة للمتاجرة باسمه، حيث يهتف باسمه، من قبل ذلك الذي يحاول أن يتقمّص دوره سينمائيّاً، ليحقّق من خلال ذلك رغبته في الظهور بشخصيّة البطل المنقذ، حتّى ولو كان صوريّاً أو سينمائيّاً.. وفي منحى آخر، تكون ظلال الأجهزة الأمنيّة الاستخباراتيّة عائمة على الأجواء، حاضرة في معظم الفصول، بطريقة أو بأخرى، وهذا يعكس مدى تغلغل تلك الأجهزة في حياة الشعب، وعدم استثنائها جانباً من الجوانب إلاّ وطالته بتشويه أو تدنيس، في حين تدّعي الصواب والحكمة، والسعي إلى المحافظة على سلامة الوطن وأبنائه.. وتلك شعارات تكفل بإسكات كلّ مشكك، حيث عرض الشعارات يقزّم المعارض الذي لا يريد أن يقتنع بإنجازاتها..

في الرواية مشاهد مضحكة حدّ الإيلام، كمشهد سوق السيّوفي الكبير لبنت الليل «اشتعال» للاحتفاء بها في الكهف، وبالتالي انفضاح أمره، كمشهد التخطيط للإغارة من قبل الحارات على بعضها، وكمشهد احتجاز بعض من أبناء الحارة، ومجريات وتطوّر الساعات في السجن، والتصاعد إلى الاقتتال والتطاحن الذي جرى بين المساجين أنفسهم، عندما بدؤوا بالتراشق بالبطاطا التي كانت مخصّصة لأكلهم، كأنّ الكاتب يقول إنّ المساجين يتناسون السجّان ويهدفون إلى قتل السجين الذي يشاركهم التضحية، والطعام النافد قبل وصوله.. وهناك مشاهد أخرى كثيرة من هذا القبيل الذي يحوّل الابتسام النظريّ إلى أمل واقعيّ، ذلك أنّ الواقع لا يخلو من بلايا تضحك، والمثل يقول: شرّ البلية ما يضحك.. كما أنّ هنالك ملاحظات من ناحية اللغة، إذ وردت أخطاء مطبعيّة، كما ورد في الصفحة ١٩٣ اسم حميدة خطأ، ذلك

أنّ المقصودة بحسب الموقف هي وحيدة، لكن يبدو أنّ هناك التباساً قد وقع سهواً..

تبقى رواية «القمقم والجنّيّ»، لمحمّد أبو معتوق، غنيّة بالتأويل غنى الواقع الذي تعالجه، حيث تنفتح تلك التأويل على بعضها منتجة ما لا يستغنى عنه، وهي رواية الواقع المرغوب فيه وعنه في آن، من حيث غناها بالمتناقضات التي تقدّمها منظّمة في سياق روائيّ مخطّط، عندما تتكلّم عن متناقضات يتخبّط في ظلالها الواقع، الذي ينساق وراءها، من دون أن يتمكّن من إيقاف فوضاها.. ومن هنا تصعب الإحاطة بكلّ جوانب الرواية، ذلك أنّها ملغّمة بالكثير من الأفكار الجريئة والجديدة، دبّجها الكاتب بطريقة روائيّة وحبكها وفق حبكة أدبيّة رفيعة..

❑❑

هموم الحياة والكتابة

في حوار مع.. الكاتب المسرحي أحمد إسماعيل إسماعيل

حاوره: سلام مراد

منذ قرابة العشر سنوات، وفي العقد الأخير تحديداً، بدأ اسم الكاتب المسرحي أحمد إسماعيل إسماعيل يتبوأ مكاناً مميزاً: غزارة في الكتابة بلغت عشرة كتب،مقالات ودراسات متفرقة في الشأن المسرحي،جوائز أدبية في مجالي القصة والمسرح، مشاركات في ندوات مسرحية داخل وخارج القطر،عروض مسرحية في مدن سورية وعواصم عربية عديدة... كل ذلك والرجل يعمل بهدوء وصمت.. وتواضع جم.

وبمناسبة فوز مسرحيته **الطائر الحكيم** الموجهة إلى الأطفال بالمركز الأول في مسابقة الهيئة العربية للمسرح في دورتها الثانية سنة ٢٠١٠ كان لنا معه هذا اللقاء.

❑ **للبدايات دائماً رائحة العطر في الروح وموقع أثير في الذاكرة. فهل ننكأ جرحاً أم ننشر عطراً إذا طلبنا منك الحديث عن تلك المرحلة؟**

❑❑ إذا كان مرور الزمن يفعل فعله في الذاكرة مثلما يفعل في دن النبيذ المعتق، فإن طبيعة الذكريات التي تحتويها خابية ذاكرتي ظلت عصية على فعل الزمن. أقول هذا وأنا أتذكر مصدر ودافع القصة الأولى التي كتبتها في آذار سنة ١٩٨٨ والتي حملت عنوان (الطائرات وأحلام سلو): قصة حلم رجل وامرأة ينهبها دكتاتور بالغازات السامة والسيانيد،لم أدر حينئذ أن هذه القصة ستكون تأشيرة دخولي الأولى إلى جمهورية الأدب ذات العوالم الجميلة والساحرة والقوانين الصارمة،وذلك بعد أربع سنوات من تاريخ كتابتها عندما نشرت في ملف القصة القصيرة السورية المنشور في مجلة دراسات اشتراكية. بعدها توالت كتاباتي في مجال المسرح والقصة والمقالة،جلها كان نتاج تجارب حياتية درامية ليست فيها برهة فرح وقراءات في مجالات شتى كان الأدب الروسي العظيم: مدرستنا، هو المنهل والمنبع الذي كنت ومازلت أتتلمذ في أروقته وعلى يد أعظم شيوخه أمثال: تشيخوف ودستويفسكي وغوركي والمخرج المسرحي ستانسلافسكي.

وبعد كل هذه الكتابات والجوائز أحرص في كل جديد أكتبه على تجديد تأشيرة دخولي كي لا يتم طردي من هذه الجمهورية وملاحقتي باعتباري لاجئ غير شرعي.

❑ **لا شك أن الثقافة المسرحية تحتاج إلى جو مسرحي، وإلى عروض مسرحية بالدرجة الأساس،وهذا لا يتوفر عادة إلا في العاصمة أو مدينة كبيرة مثل حلب مثلاً. والسؤال هو : في مدينة صغيرة ونائية مثل مدينة القامشلي ما هي العوامل والأجواء التي**

ساهمت في إعدادك وجعلك كاتباً مسرحياً غزير الإنتاج وحاصد الجوائز على مستوى الوطن العربي ؟

□□ بداية لا بد من التنويه إلى علاقة التوءمة التي تربط مدينة القامشلي بالمسرح، وهي خاصية تنفرد بها هذه المدينة دون غيرها من المدن السورية،وربما غير السورية، وبرهاني على ذلك هو ترافق بناء هذه المدينة في نهاية العشرينيات من القرن الفائت مع العروض المسرحية التي كانت تقدم في بداية الثلاثينيات من القرن نفسه، ومازالت هذه المدينة تتميز بتألقها المسرحي، وتشهد على ذلك نوعية العروض المسرحية المقدمة والجوائز التي يحصدها فنانو المدينة في كل المهرجانات التي يشاركون فيها،غير أن الأمر في مجال الكتابة المسرحية مختلف تماماً، فهذه المدينة لم تعرف طوال تاريخها المسرحي سوى كاتبين هما سليم حانا الذي كتب قبل نصف قرن ثلاثة نصوص مسرحية.. وأنا.

والمفارقة بالنسبة لتجربتي هي أن الخجل هو من قادني نحو الأدب والثقافة المسرحية، ففي المرحلة الإعدادية التي كنت فيها متابعاً لأغلب العروض المسرحية المقدمة في المدينة، صادف أن زار مدرستي مخرج شاب فدعاني ومجموعة من الطلاب إلى المشاركة في عرض مسرحي ينوي تقديمه، كان التمثيل حلمي الأول والهواية الأولى التي امتلكت روحي، وفي البروفة ألجم الخجل الذي ابتليت به لساني وقيد حركاتي، الأمر الذي أوحى للمخرج بأنني مجرد مدع وفاقد لموهبة التمثيل، بعد تلك التجربة اليتيمة، والمريرة، استبدلت هذا العشق بالقراءة المسرحية، فاتجهت نحو مكتبة المركز الثقافي في المدينة أقرأ بنهم كل ما كنت أجده من كتب ونصوص مسرحية، عربية وأجنبية.

واليوم، ورغم كل هذه الجوائز والكتب التي أصدرتها والنصوص المسرحية التي قُدمت في عروض داخل الوطن وخارجه،لم تمت رغبتي الجامحة في ممارسة التمثيل ولكن (..). عدا ذلك فإن ظروفي الاجتماعية وغير الاجتماعية لم تكن يوماً مساعدة على تكوين ثقافتي المسرحية أو ممارسة موهبتي في هذا المجال، بل إن اليتم المبكر والفقر والمرض الذي فاجأني وأنا في بداية شبابي وظروف أخرى مشابهة يطول شرحها، قد فعلت فعلها في عرقلة مسيرتي وإنماء موهبتي كما أتمنى وأسعى.

مدينة القامشلي، والجزيرة بشكل عام، خصبة وغنية بالإبداع مثل أرضها، وما يجعلني أحزن وأستغرب أن يكون للفن المسرحي قصب السبق في الحضور ثم يتخلف في مجال الأدب المسرحي عن باقي الفنون الأدبية والتشكيلية التي قدمت أسماء تجاوزت محليتها إلى آفاق عالمية مثل الروائي سليم بركات والفنان التشكيلي مالفا؟! وغربتي مسرحياً أشبه بغربة نخلة صقر قريش.

□ لكل إنسان مفاصل أساسية في حياته الثقافية الأدبية والإبداعية.. ما هي المراحل التي تعتبرها أساسية في حياتك.

□□ الأزمة التي تجلت بأنصع صورها في منتصف ونهاية الثمانينيات من القرن الفائت والتي تمثلت بسقوط الأنظمة الاشتراكية: قبلتنا نحن الشباب "التقدمي"، إضافة إلى حدوث مأساة الأنفال وحلبجة.. ومن ثم إصابتي في الفترة نفسها بمرض الديسك الذي مازال يصر على أن يكون توءمي أنى حللت، رغم لجوئي إلى كل وسائل العلاج الممكنة، هذه الفترة بالذات هي المرحلة الأساس في حياتي على أكثر من صعيد: هي مرحلة التحولات في وعيي ونفسيتي وحياتي الشخصية أيضاً.. وهي بداية وقوفي الخجول والمتردد على عتبة عالم الكتابة: المغامرة، المغامرة المستمرة.

□ بصفتك مرب يعمل في سلك التربية والتعليم منذ أكثر من ربع قرن، برأيك ما هو القاسم المشترك بين التعليم والكتابة للأطفال، خاصة في مجال حصدت فيه أكثر من جائزة وأصدرت أكثر من كتاب، وأعني به مسرح

الطفل.

□□ لا شك أن محورية الطفل هي القاسم المشترك في كلتا العمليتين، والعوامل الأولية لها هي تنمية شخصية الطفل ليس على صعيد المعلومة المقدمة عبر الدرس والوعظ والمباشرة كما هو حاصل في مدارسنا وعروضنا، بل عبر تنمية ذوق الطفل وخياله وشخصيته، من خلال احترامه في قاعة الصف وصالة العرض، والكف عن اعتباره مجرد متلق سلبي أو بنك معلومات.

فطفل اليوم بالذات، وبخلاف الأطفال في العصور والأزمنة السابقة، دخل عصره قبل المربين والموجهين وأولي أمره، والخشية كل الخشية أن يغلق الطفل، قبل غيره، باب العصر في وجه جميع هؤلاء ويتركهم أمامه ندابين كالمتسولين.

□ قيل الكثير عن أهمية مسرح الطفل ودوره في تربية الطفل وتهيئته وإعداده لبناء مجتمع سليم وتأسيس مسرح حقيقي. ألا ترى في هذا الطرح بعض المبالغة؟

□□ لا بد من التنويه والتأكيد على أن المسرح فن وليس ثورة، وقد فشلت كل التجارب التي لم تتعامل مع المسرح كفن تنويري تربوي جمالي، وإذا كان المسرح في بعض مراحله وفي أماكن وأزمان معينة قد أدى دوراً (ثورياً)، فذلك لأن المرحلة هي التي كانت ثورية وليس المسرح هو من صنع الثورة، غير أن هذه الحقيقة، من وجهة نظري، لا تنفي ما يمتلكه فن المسرح، ومسرح الطفل بالذات، من قدرة وفاعلية في تكوين الشخصية السليمة السوية: إدراكياً وانفعالياً ونفسياً، والتي بدونها لا يمكن أن نؤسس لمستقبل وطن حر ومواطن صالح وسعيد. غير أن ما يحدث في مسرح الطفل من توسل رضا أولي الأمر في البيت وخارجه،وغلبة التهريج والبهرجة الشكلية في العروض المسرحية بهدف سرقة جيوب الأطفال،يصبح من الصعب الحديث عن مسرح يحقق المأمول منه.لا بد من تصحيح صورة المسرح المشوهة لدى الطفل،والذي يتمثل في نموذجين اثنين: المسرح المدرسة،حيث المعلم فيه ممثل، والدرس هو نص مسرحي،والمسرح الملهى،حيث العرض مكان للتسلية واللهو والتهريج. إذا أردنا للمسرح أن يتأسس ويتحول إلى عادة حضارية فلا بد من التخلي، بل ومحاربة هذين النوعين المشوهين من المسرح:المسرح المدرسة، والمسرح الملهى.

□ الأزمة المسرحية، عبارة تكاد أن تكون المدخل لأي حديث عن هذا الفن،إذا اتفقت معي على أن الأزمة موجودة فعلاً، فهل هي معادلة مستحيلة الحل؟

□□ منذ قرابة ثلاثة عقود ونحن لا نكف عن ترديد هذه الشكوى دون أن نوقد شمعة واحدة، هل هي مازوشية مسرحية.. أم تعبير لفظي عن العجز؟؟

أعتقد أن توصيف ما حدث للمسرح بعد الفترة الذهبية التي شهدها في الستينيات والسبعينيات من القرن الفائت بالأزمة لا يخلو من تسرع وتجن، فالمسرح قبل هذه الفترة الذهبية لم يكن في حالة أفضل من حاله الآن، والفترة الذهبية لم تكن نتاج تطور وتراكم مسرحي،بل كانت نتيجة نهوض وفورة شملت كل الحقول الإبداعية وغير الإبداعية في سورية والمنطقة برمتها، يطول شرح أسباب ونتائج هذه النهضة، ولكن حين ذاب الثلج وبان المرج، وذهبت النشوة التي لم تدم سوى عقدين من الزمن، خمد اللهيب الذي كان قد منح البريق والحيوية للأحلام والمشاريع الكبيرة والصغيرة، وكان من الطبيعي أن يكون المسرح بالذات أول من تظهر عليه آثار هذا الانطفاء والانكسار. وللأسف الشديد لم تفلح كل الحلول في (حلحلة) الأزمة وليس حلها، بل إنّ بعض الحلول زادت الأمر تعقيداً كما هو الحال في المسرح الذي لجأ إلى البتر مباشرة: بتر الكلمة عن جسد المسرح، الكلمة الفعل والفكر مثل الكلمة المنمقة، سواء بسواء،وطرد الكاتب من محراب هذا الفن،

متناسياً أن الكلمة كانت على مدى قرون الملح الذي حفظ المسرح من الفساد والتحلل. وذلك تماشياً مع دعوة مستوردة، عن طريق التهريب، للتقليل من دور الكلمة، وعلى الرغم من ضرورة مواكبة تطورات هذا الفن. إلا أن مواكبتنا دائماً أخذت.. وتأخذ شكل تقليعة، ومسرحنا كما أشرت لم يكتف بإبعاد الكاتب عن المسرح، بل كثيراً ما يسطو بعض السادة المخرجين على نص الكاتب لإعدامه - لا إعداده- كما يدعون. وتجاوز بعضهم الآخر جريمة التشويه إلى جريمة أكثر فظاعة تتمثل في نقل بعض المخرجين النص من صفحة دفتر عائلة الكاتب وخانته إلى دفتر عائلته ورقم قيده هو، حدث هذا ويحدث دائماً، وقد كنت أنا أحد ضحاياه، وموقع هذه الجناية أو القرصنة،حدثت هنا، في وطني سورية، وفي دمشق بالذات، وليس في هونولولو.

وإذا كنت أتفق مع مقولة نابليون (لا يوجد المستحيل إلا في قاموس المجانين) فإنني لا أجد الحل المناسب بإقامة المهرجانات السنوية التي تحول الكثير منها إلى استعراضات مسرحية، لا عروض مسرحية، ونشاط مؤسسات ومنظمات هدفها خدمة المنظمة لا المسرح والمتلقي، وأجد الحل مثل غيري بالوفاء لطبيعة هذا الفن المدني والديمقراطي بامتياز، فالمسرح مثل الديمقراطية لا يمكن أن يتحقق إلا بالديمقراطية. وأول خطوة على هذا الطريق هي إعادة الكاتب إلى المسرح، ولا يمكن تحقيق ذلك إلا بالتعامل مع المسرح كفن وليس كنشاط يضاف إلى سجل عمل المنظمات السنوي أو عمل المسؤول عنها.أو تقديم المسرحي الموظف الواجب الوظيفي.

□ حصلت على أكثر من جائزة كان آخرها جائزة الهيئة العربية للمسرح، بعد فوز مسرحيتك الطائر الحكيم بالمركز الأول في هذه المسابقة، ما أهمية هذه الجوائز بالنسبة للساحة الثقافية والفنية، وماذا كانت أهميتها لك، وماذا قدمت لك هذه الجوائز؟

□□ لا شك أن للجوائز أهميتها على أكثر من صعيد، فإضافة للقيمة المادية التي أرجو أن تتم مضاعفتها، تشكل الجائزة لصاحبها نوعاً من الحافز على الاستمرار بعد أن ينال هذا التأكيد على السوية الإبداعية، تسليط بعض الضوء الإعلامي على الكاتب الذي قد يكون منسياً أو بعيداً، ذلك البعد عن القلب لا العين (القلب الجغرافي أو العاطفي أو المحسوباتي..) هذا بالضبط ما حدث معي حين نلت الجوائز الثلاث (جائزة الشارقة للإبداع. جائزة ثقافة الطفل العربي. جائزة الهيئة العربية للمسرح) غير أن الأمر من ذلك هو لعنة الجوائز التي تسقط علي هنا (في مدينتي القامشلي وفي سلك التربية الذي أعمل فيه بصفتي معلماً ومن ثم أمين مكتبة) وهي لعنة أقل ما يمكن أن أصفها بأنها أشبه بالمضحك المبكي،تتمثل بلامبالاة مديرية التربية، و تهميش المعنيين بالثقافة في المدينة،تكريم على الطريقة المحلية بكاتب يحصد الجوائز في مجال مسرح الطفل: ثروتنا الأغلى (؟؟!!)

□ رسالتك المسرحية في كل ما كتبت، ماذا كنت تريد أن تقول من خلالها؟

□□ أحاول جاهداً أن أحتفظ بالشمعة التي أحملها وسط هبوب هذه العواصف كي أساهم بدوري في جعل رؤية هذا الوحش الذي أمامهم، هذا الوحش الذي في دواخلهم ممكناً وواضحاً، والكتابة للأطفال هي نوع من هذا المشروع الطموح، فقد يحقق الطفل يوماً ما عجزنا عنه نحن الجيل الخائب والمخيب... ويا ستار.